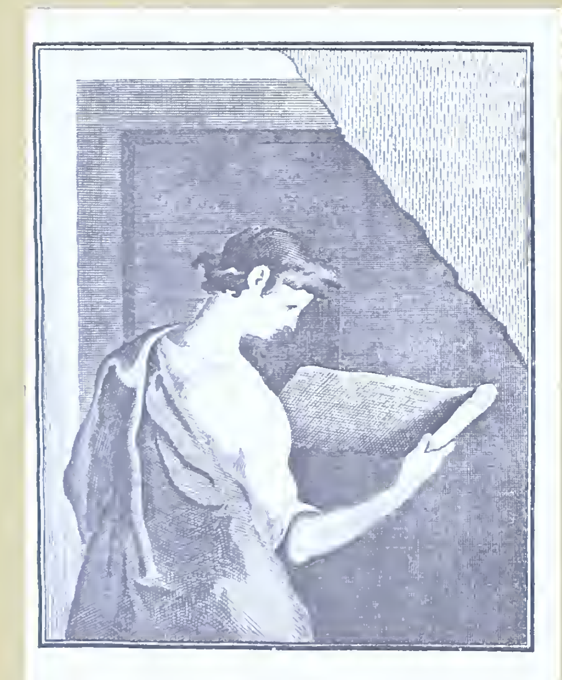
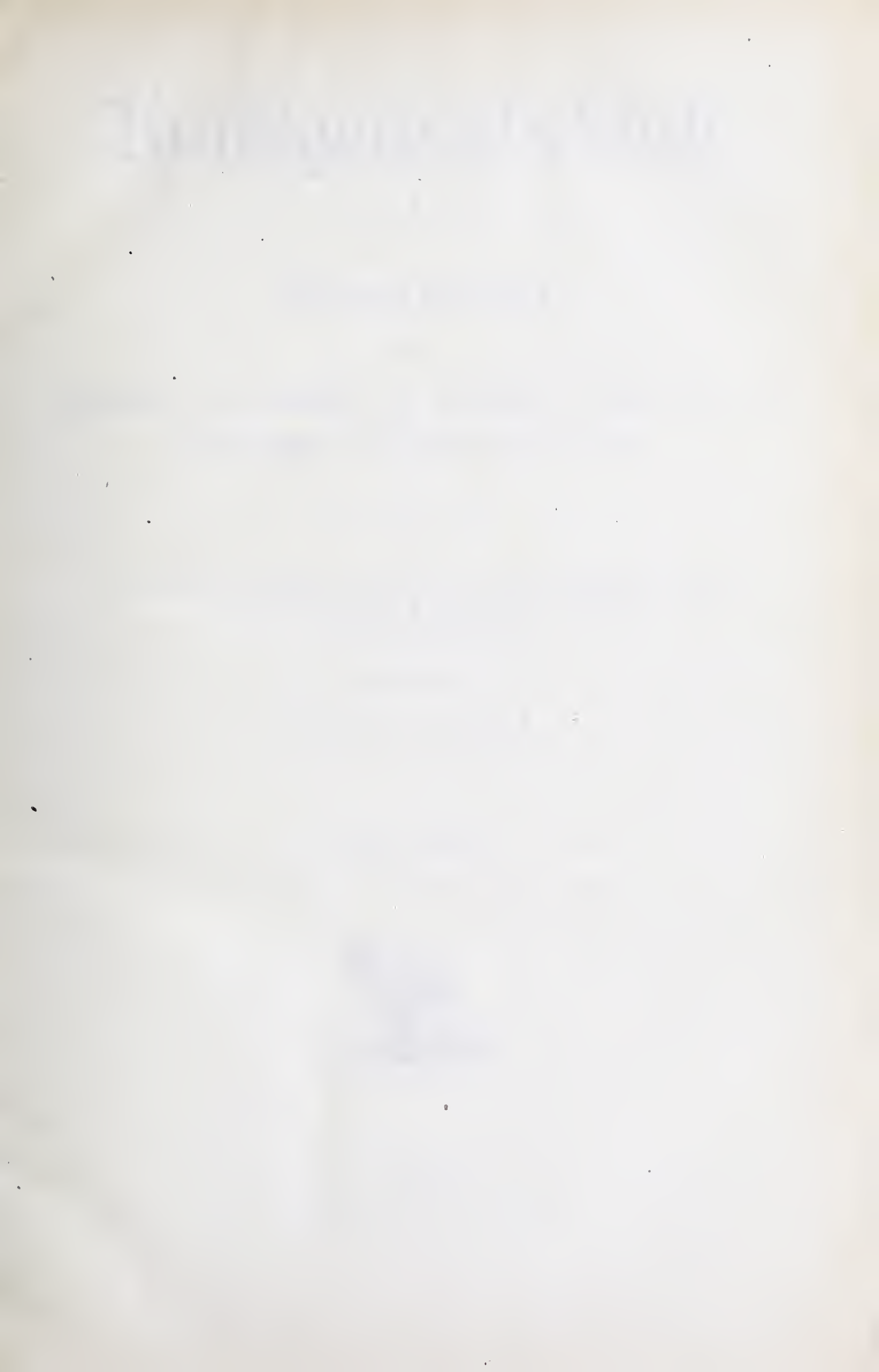
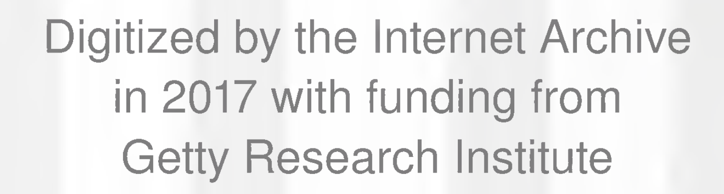












Kunstgewerbeblatt

Monatsschrift

für

Geschichte und Litteratur der Kleinkunst, Organ für die Bestrebungen der Kunstgewerbe-Vereine.

Unter Mitwirkung

von

J. Brinckmann, Br. Bucher, F. Ewerbeck, J. v. Falke, C. Graff, C. Grunow, C. Gurlitt, J. Lessing, F. Luthmer, Marc Rosenberg, Fr. Schneider, A. Schnütgen

herausgegeben von

Arthur Pabst

Zweiter Jahrgang



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1886

Druck von August Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des zweiten Jahrgangs.

1. Kunstgeschichtliches.

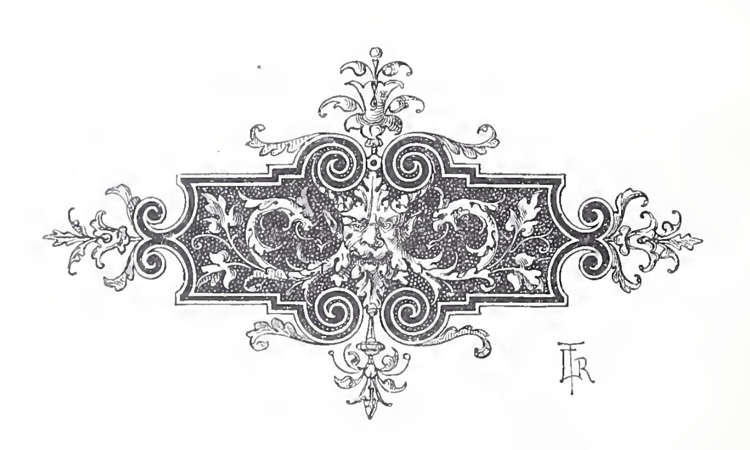
2. Ausstellungen, Sammlungen, Verschiedenes.

3. Bücherschau.

4. Technisches &c.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

Die mit einem † bezeichneten Abbildungen sind auf besondere Blätter gedruckt.





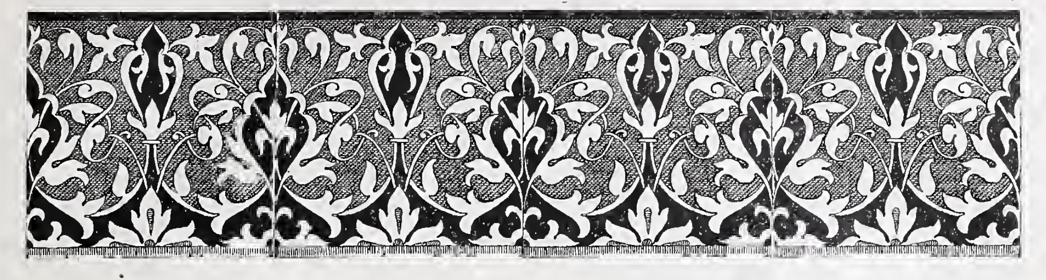


Spiegelrahmen. Florenz, 16. Jahrhundert.

Die gemalte Deckplatte des Glases ist weggelassen.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.



Italienische Rahmen.

Von Julius Lessing.

Mit Illustrationen.

Die Rahmen, welche in diesem Hefte abgebildet sind, gehören sämtlich zu der Sammlung italienischer Holzarbeiten, welche das Königl. Kunstgewerbemuseum durch Ankäufe vornehmlich in Florenz in den letzten Jahren ganz besonders erweitert hat. Von allen Holzarbeiten der Renaissance sind die Rahmen diejenigen, welche auf dem kleinsten Raume die größte Fülle reizvoller Abwechslung bieten, und während es schwer, ja fast unmöglich wird, größere Möbel der italienischen Renaissence in entsprechender Mannigfaltigkeit herbeizuschaffen, ist es möglich gewesen, eine wahre Musterkarte der zierlichsten Profile, Ecklösungen, Bekrönungen und sonstiger ornamentaler Ausbildung auf dem Gebiete der Rahmen zusammenzustellen, so daß diese Sammlung keineswegs nur für den Rahmenfabrikanten, sondern für alle Zweige der Kunsttischlerei ihre hohe Bedeutung hat.

In der Gestaltung des Rahmens für das Bild und für den Spiegel hat die Kunst der italienischen Renaissance die anmutigsten Blüten getrieben. Das in Ölmalerei ausgeführte Tafelbild war erst in der Periode der Renaissance zur Entfaltung gelangt und auch der Glasspiegel gehört dieser Zeit an; für beide neuen Schöpfungen mußte die ornamentale Kunst den besonderen Abschluß erfinden und für beide Gebilde gab sie aus ihren Schätzen mit überreichen Händen das Edelste und Beste.

Die Malerei der gotischen Kunst, von wesentlicher monumentaler Ausbildung, haftet an der Fläche des Bauwerkes und fordert den Rahmen nicht. Das Bild muß sich erst loslösen von der Wand, muß ein Einzelleben beginnen, um eines besonderen Abschlusses zu bedürfen.

Dieser Vorgang vollzieht sich in der italienischen Kunst zunächst am Altarbilde. Die ältesten auf Holz gemalten Tafelbilder, welche für den Schmuck des Altares bestimmt sind, erinnern noch im wesentlichen an gotische Architektur. Ein hohes Gerüst von Pfeilern und Spitzbogen ist aufgebaut, nicht unähnlich einer reichen, mit Spitzen und Fialen gekrönten Fensterwand. Wie in eine solche die gemalten Scheiben, so sind hier in die Flächen Bilder eingelassen, zumeist Einzelfiguren von Heiligen oder einzelne Vorgänge einer Legende. In Venedig, wo sich die gotischen Schmuckformen erheblich länger als im übrigen Italien erhalten haben, sind derartige Altarwerke noch in großer Zahl zu finden.

An die Stelle dieses Neben- und Übereinander von Bildern setzt auch die Renaissance nicht sofort das Einzelbild. Auch sie hält es in vielen Fällen noch für nötig, das große Hauptbild durch kleinere Nebenbilder zu begleiten, welche den Vorgang erläutern oder in seinen religiösen Beziehungen weiter ausspinnen. Das Hauptbild wird aufgebaut wie ein Tabernakel, in den Formen der wiedergewonnenen antiken Baukunst. An den Seiten stehen Pilaster flach oder auch säulenartig ausgebildet; oben ruht das ausladende, völlig in Architekturformen gegliederte Hauptgesims, als unterer Abschluß dient ein Sockel. In diesen Sockel, der als Predelle bezeichnet wird, sind dann gewöhnlich kleinere Bilder eingelassen. Die bekannten drei kleinen Rundbilder Raffaels, „Glaube, Liebe, Hoff-

nung", gehören in den Sockel seiner „Grablegung". Gelegentlich wird der Sockel auch durch einen schmalen langen Streifen gefüllt. Über das Hauptgesims wölbt sich dann zumeist noch ein halbrundes Feld, die Lünette, in welcher sich zumeist eine gemalte Halbfigur befindet. Es ist in diesen Altarbildern genau derselbe Aufbau wie in den meisten Altären der Robbia's und in einer unendlichen Zahl von Grabmälern der Zeit. Dieser Aufbau steht regelmäßig auf dem hinteren Rande des Altares, in manchen Kirchen, z. B. in S. Spirito zu Florenz, ist noch in dem ganzen Kapellenkranz Raum für Raum je ein solcher Altar mit seinem Bilderaufsatz erhalten.

Die ornamentale Ausbildung dieser Tabernakel pflegt sehr reich zu sein und sich keineswegs auf die architektonischen Grundformen zu beschränken. Die Pilaster erhalten fast regelmäßig ein aufsteigendes, in Relief geschnitztes Ornament, das sich golden auf blauem Grund absetzt. In das Gesims ist ein ornamentirter Fries eingefügt, auch der Sockel erhält statt der Predellenbilder häufig Ornamente, die Lünette ist nach oben reich bekrönt oder es tritt auch an ihre Stelle ein rein ornamentaler Giebelaufsatz von frei gearbeitetem Schnitzwerk. Bei großen Bildern — die schönsten Beispiele in Padua und Siena — lösen sich die Pilaster als freie Säulen aus dem Rahmen; dann wird die breite Leiste, vor welcher sie stehen, ornamentirt und die Säulen selbst mit einem Mantel von Schmuckformen versehen. Die Verzierungslust der Frührenaissance ist so groß, daß, wenn die Mittel zur Holzschnitzerei nicht ausreichen, man sich doch nicht mit einfachen Leisten begnügt, sondern die Ornamente aus Stuckmasse aufsetzt und mit dem übrigen vergoldet.

Sollte ein solches Tabernakel an der Wand befestigt werden, so war natürlich ein Stützpunkt für den Aufbau zu schaffen. Es werden entweder zwei Konsolen unter die Pilaster untergesetzt, oder ein einzelnes Konsol nach unten spitz ablaufend schmiegt sich dem Sockel an. Derartige Tabernakel sind fast mit der Wand verbunden und haben daher die strengere architektonische Form.

Sobald sich aber die Malerei von dem Banne der Kirche freimachte und weltliche Schönheit für weltlichen Lebensgenuß festzuhalten sich bestrebte, als man anfing, Gemälde kleineren Umfanges an die Wände des Wohnraumes zu hängen, war diese monumentale Festigkeit des Rahmens nicht mehr angebracht, derselbe wurde beweglich und mußte auch beweglich erscheinen, er war aufgehängt und nicht mehr eingemauert, und hiermit ändern sich seine Formen. Das Prinzip des Tabernakels aus Pilaster und Gebälk, welches allen Renaissanceformen im Blute steckt, wird nicht verlassen, aber sehr geistreich umgebildet.

Noch in voller Pracht zeigt es der Spiegelrahmen, welchen unsere Tafel in Holzschnitt giebt. Säulen, Gebälk, Giebel und Konsol sind vorhanden, aber alles ist in spielend ornamentaler Weise behandelt, niemand wird hierbei an einen ernstlichen Aufbau denken.

Der **Spiegelrahmen** ist in jener Zeit den Bilderrahmen eng verwandt. Im Mittelalter hatte man nur Metallspiegel gehabt, die wie im klassischen Altertum selten über die Größe eines menschlichen Antlitzes hinausgingen und zumeist eine runde Scheibe bildeten. Die Glasspiegel, welche im 15. Jahrhundert aufkamen, waren nicht unerheblich größer, wenn auch selten über 40 cm hoch, zumeist kleiner. Aber immerhin zeigten sie in ihrer viereckigen Form dem Beschauer den ganzen Kopf mit Hals und Schulteransatz, etwa so viel, als auf den Porträts jener Zeit auch zumeist nur gemalt wurde. Diesem Augenblicksbilde galt der kostbare Rahmen, der noch reicher sein durfte als bei einem wirklichen Gemälde, dessen Farben eine zu große Pracht hätte schaden können. Diese Spiegel waren stets mit einem Schiebedeckel*) versehen, um das empfindliche Glas zu schonen, der Deckel wurde bemalt, auf dem unseren befindet sich ein Wappen. Bekanntlich ist auch das Porträt des Holzschuher von Albrecht Dürer (jetzt im Berliner Museum) mit einem solchen mit dem Wappen bemalten Schiebedeckel versehen. Ein ähnlich behandeltes Porträt Holbeins besitzt das Museum in Hannover. Ein italienischer Spiegel mit bemaltem Schiebedeckel befindet sich in der Sammlung des Prinzen Karl in Glienicke (Photographien des Kunstgewerbemuseums Nr. 18), weitaus den herrlichsten, im Aufbau dem unserigen überaus ähnlich, aber auf dem Deckel mit der Figur einer Venus bemalt, sah ich in dem kleinen Museum zu Arezzo. Das Kunstgewerbemuseum besitzt jetzt noch einen anderen Spiegelrahmen von demselben Typus, nur etwas einfacher gestaltet, sehr ähnlich dem

*) Auf unserer Abbildung ist der Schieber fortgelassen.

im Museum Cluny (abgebildet bei du Sommerard). Die altgriechische Sitte der künstlerisch verzierten Spiegelkapsel erfährt in dieser Kunstweise eine neue Belebung.

Neben dieser mehr architektonischen Gestalt des Rahmens tritt nun aber auch bereits ziemlich früh die andere einfachere Gestalt auf, die sich mit einer geflochtener Kranz von Blattwerk oder Gebinden von Blumen und Früchten. Hierfür sind die Rahmen der Robbiareliefs die bekanntesten Beispiele. Auf einem sehr vornehmen Rahmen der Berliner Sammlung ist auf dem flachen Grunde des Reifens ein frei gearbeiteter Lorbeerzweig aufgelegt.

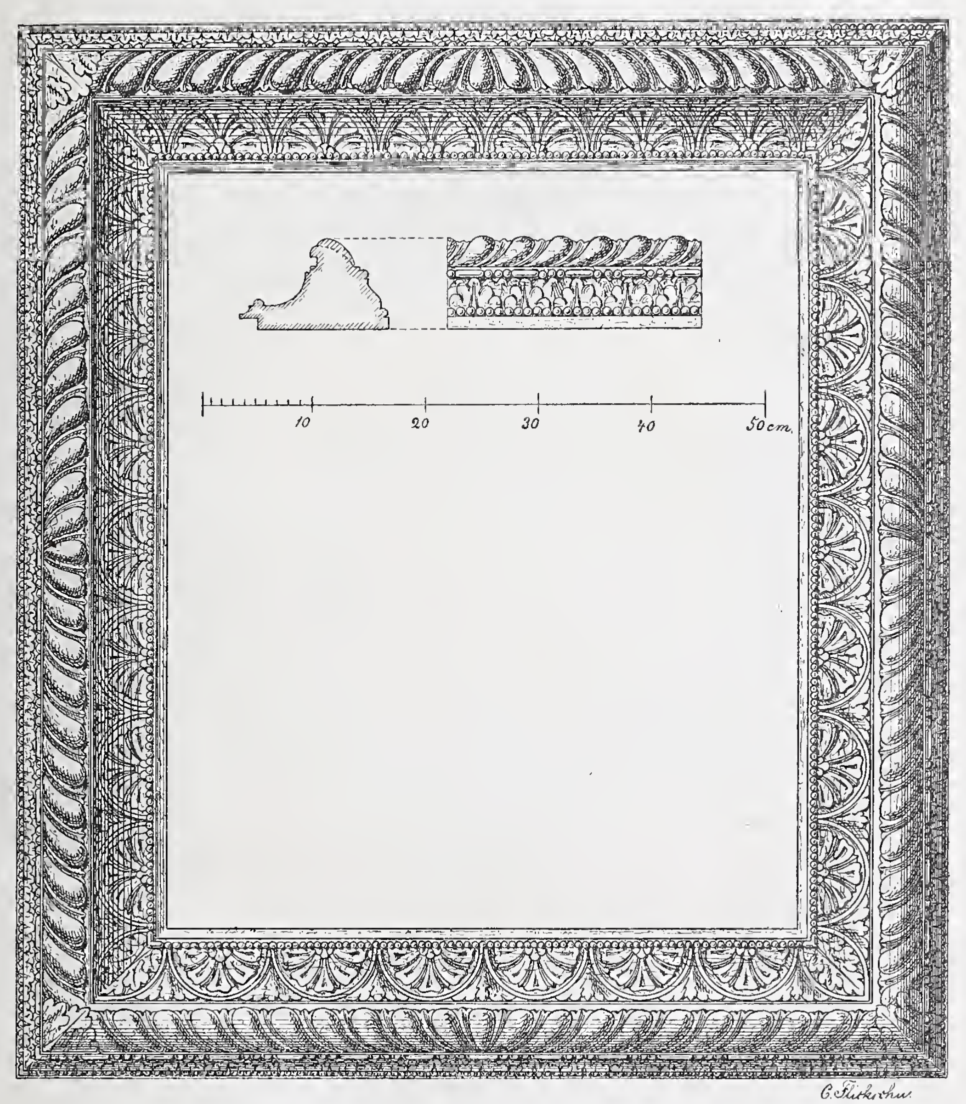


Fig. 1. Bilderrahmen. Florenz, 16. Jahrh.

abschließenden Leiste begnügt, welche nach allen Seiten hin gleichwertig ausgebildet ist. Die Einrahmung der Kassetten und Medaillons in den erhaltenen Resten antiker Baukunst gab hierfür die nötigen Vorbilder. Zunächst blieben die Rahmen für die in der Frührenaissanee sehr beliebten Rundbilder von architektonischen Formen frei, sie erscheinen als einfacher Ring oder auch, entsprechend dem Blattwulst antiker Säulen, als

Für ein viereckiges Bild war der Rahmen Fig. 1 bestimmt, in Nußholz geschnitzt, mit sehr mäßiger Vergoldung. In geschickter Weise ist jede Seite aus der Mitte heraus entwickelt und durch Eckblätter mit der anstoßenden Leiste verbunden. Das Profil des Rahmens verdient besondere Aufmerksamkeit, wie es durch eine kräftige ganz flach ornamentirte Hohlkehle dem Bilde die nötige Tiefe giebt und dann nach

außen hin abfallend die Verbindung des Rahmens mit der Wand herstellt.

Auch die eigentlichen Tabernakelansbauten die Leiste; die Holländer, welche sich mit keinen antiken Erinnerungen schleppten, haben kaum jemals eine andere Einfassung für nötig be-

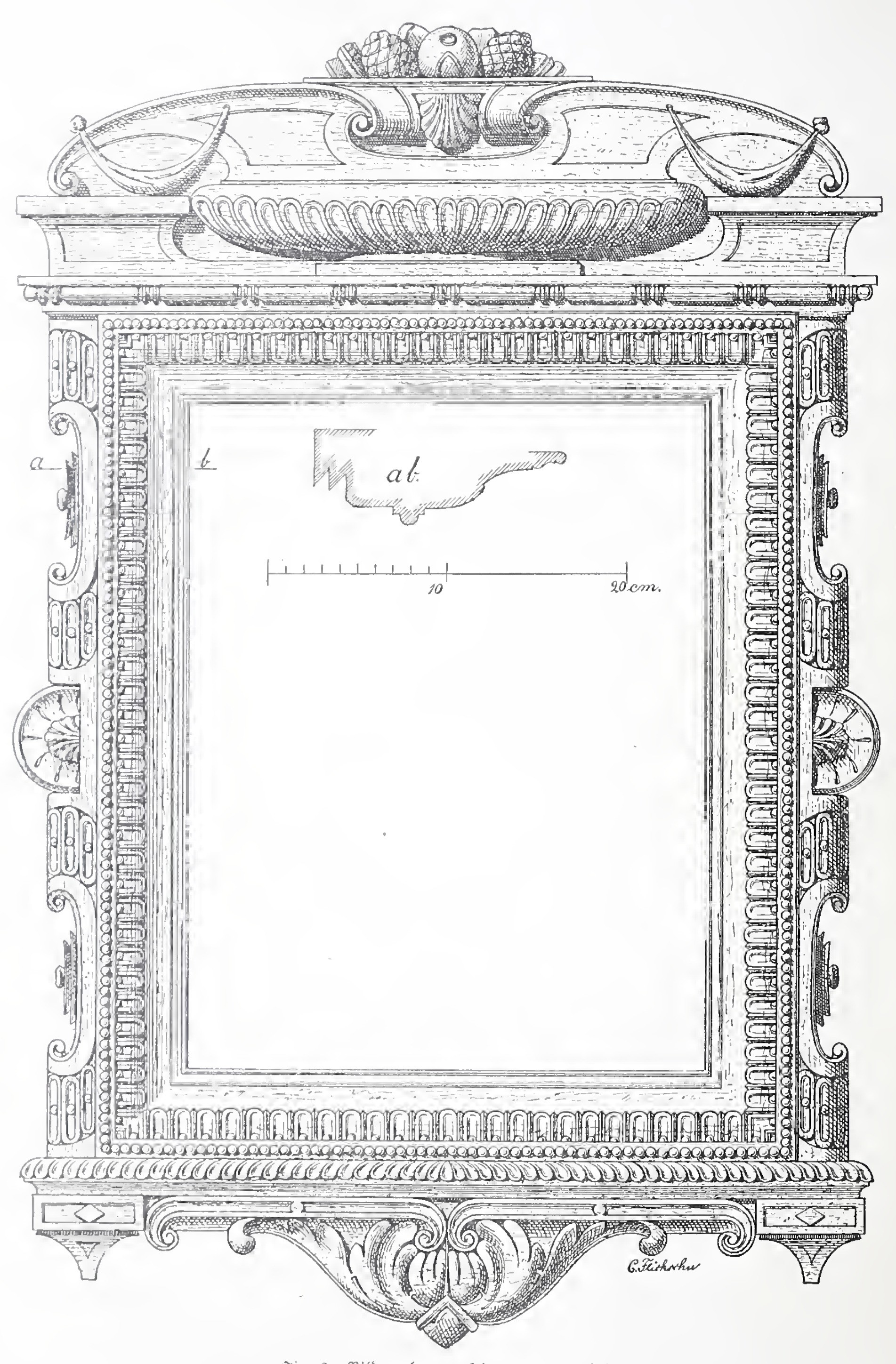


Fig. 2. Bilderrahmen. Florenz, 16. Jahrh.

der Altäre können die einfassende innere Leiste nicht entbehren. Wenn das Bild sich als frei-hängendes gestaltet, so genügt eigentlich schon funden. Anders in Italien. Das architektonische Bedürfnis, ein Oben und Unten, ein Tragen, Bekrönen und Abschließen zu sehen, bricht über-

all durch, und so giebt man denn auch dem leichten Holzrahmen davon so viel, als er zu tragen vermag; aber alles ist mit vollendetem Geschmack seiner Schwere entkleidet und in zierlich spielenden Schmuck aufgelöst. Der Rahmen Figur 3 ist ein wahres Kabinettstück solcher Erfindung. Das geübte Auge erkennt unschwer in dem scheinbar zufälligen Schnörkelwerk den tektonischen Grundgedanken; an den mit der reizend zum Ornament umgewandelten Vase noch die Erinnerungen an den Giebel wahrnehmbar und im unteren Abschluß erscheint nicht nur der Sockel, sondern sogar an jeder Ecke ein Ansatz, die eigentlich eine Art von aufsteigendem Pilaster an den Hochseiten erwarten ließe. Auch dieser ganz besonders zierlich ausgeführte Rahmen ist aus braunem Nußholz mit mäßiger Vergoldung. Der Grundgedanke der

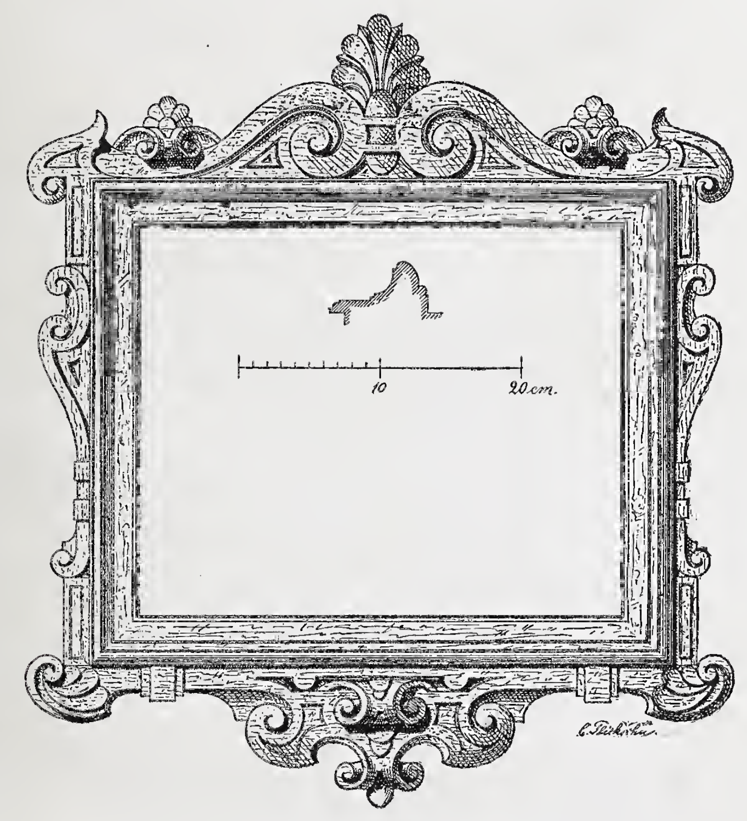
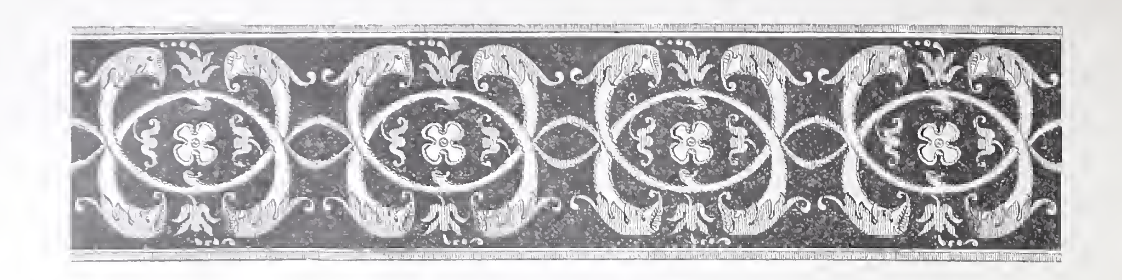


Fig. 3. Bilderrahmen. Florenz, 16. Jahrh.

oberen Ecken finden sich Erinnerungen an den Giebel, die Mitte baut sich noch in den Linien des Giebels auf. Die Ansätze an den Seiten erinnern an einen Hermenpilaster, der untere Abschluß an einen Sockel. Alle diese Teile erscheinen durch Bügel mit dem inneren flachen Rahmen verbunden. In ähnlicher Weise ist der Rahmen Fig. 2 behandelt, aber in dem Schmuck der Seiten ist das Oben und Unten schon aufgegeben, das Rollwerk entwickelt sich aus der Mitte heraus. Dagegen sind in der Bekrönung Tabernakelform erhält sich in Italien erstaunlich lange und klingt selbst in krausen Gebilden des späten Barock und Rococo noch an. Ihre Blütezeit ist aber das fünfzehnte und die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, und wenn auch spätere Zeiten die Rahmenschnitzerei zu erheblich größerer Pracht ausbilden, so reichen ihre überprächtigen Stücke doch nicht entfernt an die vornehme Schönheit der Werke der großen Zeit der Kunst.



Kunstgewerbliches aus München.

Von H. E. v. Berlepsch.

„Es heißt, die Renaissance solle demnächst wieder aus der Mode kommen", so drückt sich P. F. Krell in seiner tüchtigen Arbeit über „das Münchener Kunstgewerbe zu Ende des Jahres 1884" aus, nachdem die vielseitigen Fortschritte genannt, das feste und immer festere Wurzelschlagen jener Richtung, die als zu „Unserer Väter Werke" parallel laufend bezeichnet wird, konstatirt ist. Mitten in den Jubel über unser aus dem Schoße der Nation (dicitur!) wiedergeborenes Kunsthandwerk, das uns einen Dürer, Holbein, Jost Ammann, Virgil Solis, Aldegrever, Beham und die ganze Kolonne jener aus sich selbst herausgewachsenen, nicht durch Adoptirung x-beliebiger Formen großen und für ihre und spätere Zeiten ausschlaggebenden Künstler wiedererweckt hat, mitten in diesen Jubel hinein ertönt ein Kassandraruf: „Die Renaissance komme aus der Mode." — Ja, wenn die Renaissance allerdings nur eine Mode war, dann verdient sie auch nichts anderes, als daß sie wieder aus der Mode komme. Krell fährt dann fort, „— — das hieße soviel, als ein aus der Zeit herausgewachsener Stil, der von ihr in Begeisterung geboren und mit Liebe großgezogen worden, der sich eben anschickte, aus seinen Lehrjahren herauszutreten und zu reiferen Schöpfungen überzugehen, dieser Stil soll einfach beiseite gelegt werden. Mit ironisch blasirtem Lächeln blickt über das Gehege, mit welchem die neue deutsche Stilweise ihr Gebiet zu ungestörtem Wirken umgiebt, das gepuderte Haupt des Rococo".

Schauen wir uns die Sache etwas näher an.

Bald ist ein Jahrzehnt verflossen, seitdem der Münchener Kunstgewerbeverein sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen durch eine allgemeine deutsche Kunst- und Kunstgewerbeausstellung feierte. Ob's die meisten gewußt oder geahnt, daß diese Ausstellung ein entschieden ausschlaggebendes Resultat in die Wagschale des Geschmacks, der Richtung unserer Zeit werfen werde, vermag ich nicht zu sagen, aber ich glaube es nicht. Allerdings hatten Leute wie Gedon, Seitz, Gnauth, Seder, Swertschkoff und andere bereits mit klarer Erkenntnis auf ein bestimmtes Ziel losgearbeitet. Dabei darf denn aber auch nicht vergessen werden, daß die österreichische Kunstindustrie bereits auf der Wiener Weltausstellung in einer Art und Weise vertreten war, die das Beschreiten eines parallel laufenden Pfades seitens der in München Gleiches anstrebenden Männer wesentlich erleichterte, daß auch anderswo das Kunstgewerbe mit vollen Segeln auf dem Meere der Renaissance sich tummelte; man erinnert sich vielleicht an die reizenden Kassetten von Battista Gatti in Rom, an die originellen Theeservices von Christensen in Kopenhagen, an Renaissanceuhren von Hanusch und Dziedzinski in Wien, an textile Leistungen von Haas in Wien, an den reizenden Majolikabrunnen von Valentin Teirich, an Bronzewaren aus der Fabrik Elkington & Co. in Birmingham, an Stoffe von Giani in Wien, an Musterwebereien von Engelhard in Mannheim nach Entwürfen von Fischbach, an Lobmeyrsche Glasprodukte, an Möbel von Rondillon in Paris, an Emaillen von Pottier, an jene reizenden Silberkannen mit Emailmalerei von Ratzersdorfer in Wien und an hunderte von anderen Namen in und außer Deutschland, die schon damals durchaus den Formen der Renaissance huldigten, — man erinnert sich vielleicht noch an die Bestrebungen eines Stork, eines Falke, dessen „Kunst im Hause" 1873 bereits die zweite Auflage er-

lebte, ja man erinnert sich vielleicht sogar an einen Namen, der allerdings nicht auf der Liste der Faiseurs und Spektakelmacher stand und dennoch für das Kunstgewerbe von mehr Nutzen gewesen ist als tausend gescheite Reden, man denkt vielleicht noch an einen Gottfried Semper und an seine kleinen Schriften, die, ganz abgesehen von seinem „Stil“, ja mit zum Besten gehören, was in dieser Hinsicht künstlerisch sowohl als wissenschaftlich geleistet worden ist und die als durchaus epochemachend bezeichnet werden müssen. Gar manche unserer heutigen Publikationen, gar manche Monographie ist aus einem leicht hingeworfenen Worte Sempers entstanden. Es mag aus dem Angeführten demnach einigermaßen ersichtlich sein, daß für das Münchener Kunstgewerbe der Boden vorbereitet, der Weg geebnet war, und daß man es in ihm durchaus mit der Geburt eines ziemlich erwachsenen Wunderkindes zu thun hat, das sich in fabelhaft kurzer Zeit zu völliger Reife entwickelte. Dabei muß nun andererseits wieder zugegeben werden, daß das Publikum der Kunstmetropole München sich um derartige Bestrebungen verdammt wenig kümmerte, daß sie vielmehr vorerst auf einen kleinen Kreis beschränkt blieben, der sich fast ausschließlich aus Künstlern zusammensetzte; allgemein wurde die Sache erst, als sie „Mode“ wurde, und damit wurde sie auch alsbald flacher. Daß nun hierbei alte Vorbilder die breite Basis bildeten, auf der gebaut wurde, aus dem einfachen Grunde, weil sie schön sind und jedes künstlerisch angelegte Gemüt erfreuen müssen, brauche ich ja des weiteren nicht auszuführen. Pallas Athene entstieg dem Haupte des Zeus, Aphrodite dem Schaume der Meerwellen — bei uns mußte also auch ein Fond, ein zeugungsfähiger Grund und Boden da sein, auf dem sich ein lebensvolles Gebilde regelrecht entwickeln konnte. Vergessen wir dabei nicht, daß schon lange vor 1876 in allen Malerateliers Altertümer zu finden waren, an deren farben- und formenreiche Gestaltung sich das künstlerische Auge bereits als an etwas quasi Unentbehrliches gewöhnt hatte, so finden wir vielleicht hierin einen nicht ganz unerheblichen Umstand, der es wesentlich erleichterte, daß sich, durch einen Impuls angefeuert, nun auf einmal eine Menge neuer Formenideen Bahn brach, die zuvor nicht Gemeingut waren, es nun aber in kürzester Zeit wurden. Ja, es ist wahr, von Begeisterung waren diejenigen getragen, die nun plötzlich den Baum lustig ausschlagen, treiben, blühen sahen, und ihnen war es Ernst mit der Sache, sie spekulirten nicht damit, wie es nachmals geschehen ist. Aber daß die ganze Richtung eine „nationale“ genannt werden kann, d. h. eine solche, die mit dem innersten Wesen des in derselben Zeit lebenden Volkes verwachsen, in jeder Äußerung ein kongruentes Produkt zum Sinne der Zeit, ist, — das erlaube ich mir zu bezweifeln, denn aus der förmlich stillosen Epoche, wie sie zwei Dezennien zuvor noch in fabelhafter Weise sich breit machte, wächst ein selbständiger künstlerischer Organismus, wenn er ein Resultat des Volkes und der Zeit ist, nicht plötzlich in jenem Riesenmaßstabe auf, wie wir es mit der „deutschen Renaissance“ erlebten. — Es ist ja wahr, unsere Zeit marschirt schnell in vielen Dingen — aber dennoch giebt es Dinge, die heute zu ihrer Reife ebenso lange brauchen, als es vor hunderten oder tausenden von Jahren der Fall war, und dies ist mir Beweis genug, daß unsere Renaissance eben eine „Mode“, aber nicht „ein aus der Zeit herausgewachsener Stil“ ist (in einigen Jahren wird man vielleicht sagen können „war“). Und warum?

Weil sie, abgesehen von vielem Guten, was sie zuwege brachte und noch bringt, sich in vielen Punkten mit einer Zudringlichkeit an allen Ecken und Enden breit macht und zwar mit der puren Kopie vergangener Zeiten, daß unbedingt eine Übersättigung eintreten muß und damit auch alsbald das Bedürfnis gegeben sein wird, in andere Bahnen einzulenken, andere Formen zu adoptiren, deren Descendenz dann nicht schlechtweg mit dem Schlagwort „unserer Väter Werke“ bezeichnet werden kann.

Unsere Kunstpäpste allerdings in ihrer Infallibilität, mit der sie jederzeit das Richtige oder auch dessen Gegenteil anwendeten, mit der sie auch stets dekretiren: das ist gut, was ich anerkenne, und sonst nichts, sie werden der Sache schon die richtige Wendung zu geben wissen und schließlich achselzuckend, wie der Arzt am Sterbebett seines Patienten, dem er doch die besten Medizinen verschrieb, dastehen, wenn die Sache anfängt aus den Fugen zu gehen. Und dahin dürfen wir es um keinen Preis kommen lassen. Daß in unseren Kunsthandwerkern das Zeug steckt, etwas Treffliches zu leisten, das haben sie nicht ein- und nicht zehnmal bewiesen, sondern

tausendfach, und diese Kraft ist's, die festgehalten werden muß. Was nützt uns das Hervorholen aller alten Muster, das fortwährende Vorreiten von Formen, deren Erfindung dem Geiste einer anderen Zeit oder der Zeit eines anderen Geistes entsprungen ist? Man komme doch da nicht immer mit Phrasen, daß es dabei auf die Weiterbildung der produzirenden Künstler und Kunsthandwerker ankomme, daß es sich um eine Mehrung des Stoffes, an dem sie ihre Studien machen können, handle. Wir sollen binnen wenig Jahren alles das aufgetischt bekommen, woran in der Entstehungszeit Menschenalter der Arbeit verwendet wurden, kurzum, wir sollen mir nichts dir nichts den Katechismus auswendig lernen, den uns ein paar selfmade Priester aufzwängen. Nein! Gerade diejenigen, die am meisten für den „neuen Stil" schwärmen, ihn den „unseren" nennen, als wären sie Milchbrüder der großen Cinquecentisten, sie sind's, die den ersten Nagel hämmern zum Sarge, in dem die „deutsche Renaissance" (ich bediene mich des landläufigen Ausdrucks) ruhen wird, unabweislich ruhen wird, wenn nicht Elemente mit ihr verbunden werden, die eine Rückkehr zum Studium der Formen ermöglichen, wie sie die Natur giebt, aus der wir ja doch einzig und allein schöpfen können, ohne je fertig zu werden.

Es steht außer allem Zweifel, daß Werke wie G. Hirths Formenschatz der Renaissance von epochemachender Bedeutung für die Entwickelung des Kunstgewerbes sind und ein wahres Verdienst in sich tragen, jenes nämlich, wahrhaft klassische Leistungen durch eine wohlfeile Vervielfältigungsweise aller Welt zugänglich zu machen, ebenso andere Publikationen derselben Verlagsanstalt. Sie haben entschieden dazu gedient, einen fruchtbaren Samen hinauszutragen in alle Richtungen. Das ist aber nur der eine Teil zu den Bedingungen einer gesunden Weiterentwickelung. Der andere heißt: „Selbständiges Studium, das sich seine Formen nach der Natur zu bilden sucht."

Wir verwenden überall in der Ornamentik tierische und menschliche Gestalten oder Kombinationen beider; warum sollen wir im vegetabilischen Ornament nicht auch zurückgreifen auf die Natur, die an direkt verwendbaren Formen ja so unendlich reich ist? Sollen wir immer und immer den Akanthus aufgetischt bekommen, der nun in Gottes Namen doch ein wenn auch noch so schönes, doch nicht unserem Boden entsprossenes Gewächs ist! Sollen die trefflichen Behaimschen Ornamentstiche und verwandte Schöpfungen ganz allein die maßgebende Richtschnur sein? Sollen wir immer und ewig den unverstandenen, unwahren Landsknecht, Pagen, Ritter, Edelmann auf unseren Kunstvereinsausstellungen zu sehen bekommen, bei deren mondscheinsüchtigem Aussehen mit dem sentimentalen Zug sich das ganze sechzehnte Jahrhundert billig verwundern würde, könnte es sie schauen. Sollen wir jenen Enkeln gleichen, die, weil der Urahne ein tüchtiger Kopf war, bei dem beharren, was er that, statt weiter zu bauen? — Nein.

Wir wollen keinen altertümelnden Abklatsch einer Zeit, die mehr künstlerischen Geist und mehr Können besaß als die unserige, wir wollen das Wesen jener, die für ihre Zeit und im Geiste ihrer Zeit schufen, kennen, aber nicht schlechtweg kopiren, sonst geht's mit dem Kunsthandwerk wie mit dem Antiquitätenhandel, in dem heute Porcelaines, morgen Elfenbeinarbeiten und übermorgen was anderes die gesuchte Ware bilden. Schaue einer die selbständigen, den Bedürfnissen unserer Zeit angemessenen Entwürfe eines R. Seitz, Barth, Stuck, Seder an und er wird sich sagen, daß die auf dem rechten Wege sind; denn ebenso wie die Architektur unserer Tage in Bezug auf gemalte oder plastische Gliederungen andere Bedingnisse stellt, die künstlerisch gelöst zu sein verlangen, ebenso geht's mit dem Kunstgewerbe unserer Tage und mit seinen Produkten. Wir wollen es nicht gutheißen, daß auf dem gepreßten Sitzleder eines Jagdstuhles die Scene dargestellt ist, wie ein Bär oder eine Wildsau erlegt wird, so daß der Sitzende in allernächste Berührung mit einer wilden Kampsscene kommt. Wenn's auch noch so gut gemacht ist, wir wollen keine rechtwinkligen Folterstühle, bloß des echten Aussehens wegen, noch den konstanten Dämmerschein dunkel getäfelter Zimmer, weil's eben ein altdeutsches Zimmer vorstellen soll, dessen undurchsichtige Butzenscheiben von weitem jedem Vorübergehenden künden: „Hier wohnt ein kunstliebender Mann, der in deutscher Renaissance macht." Die Alten sollen unsere Lehrmeister sein, ja, in der originellen Art und Weise, wie sie schufen, aber wir wollen sie nicht schlechtweg kopiren. Unsere Kostümfeste sollen mit vollem Recht den Glanz und die Pracht vergangener Zeiten vor

Augen führen, aber wir wollen diese Gestalten nicht in einem fort als Musterpferd vorgeritten haben. Man schaue, ob man in einer Bahnhofshalle in den weiten eisernen Hängewerken irgendwo einen Anlauf finde, die eisernen Konstruktionen künstlerisch zu gestalten! Man sehe unsere Waffen an, ob sie — ganz vereinzelte Fälle ausgenommen — auch nur im entferntesten daran erinnern, daß gerade an diesen Gegenständen vergangene Jahrhunderte ihre Phantasie offenbarten; man betrachte unsere Eisenbahnwagen, ob sie auch nur an einer kleinen Ecke das Bestreben verraten, aus ihnen etwas anderes zu machen als fahrbare Kasten! Was unser Kunstgewerbe vor der Hand noch auf unsicherer Basis ruhen läßt, das ist die Unselbständigkeit, der Verlaß auf bereits Vorhandenes. Das gilt übrigens, um gerecht zu sein, nicht für München allein, sondern für etwas über 99 Prozent vom übrigen Deutschland ebenfalls. Wer sich davon überzeugen wollte, brauchte nur die Nürnberger internationale Ausstellung von Arbeiten in edlen Metallen und Legirungen anzuschauen, auf der ein stilistischer Wirrwarr sich stellenweise breit machte, der in seiner bunten Vielköpfigkeit an das ehemalige deutsche Reichsheer erinnerte. Das Unsichere des Bodens, auf dem wir stehen, dokumentirte sich da demjenigen, der es sehen wollte, im vollsten Maße (ich spreche hier momentan durchaus nicht von München, das unter allen ausgestellten Goldschmiedeobjekten unbedingt künstlerisch sowohl wie technisch die Palme davontrug), ebenso die gewissenlose Massenproduktion, die da gedankenlos ihr Zeug in die Welt hinausschleudert, wenn's nur verkauft wird, gerade so, wie man einmal angefertigte Clichés bald als Zierleiste einer Speisekarte, dann als Schlußvignette einer Traueranzeige oder auf den Düten einer Cigarrenhandlung findet. Sie sind da, ergo müssen sie benutzt werden, und wer diese Raison nicht versteht, nun der versteht eben das Geschäft nicht, das man mit der Kunst unter dem Deckmantel der Popularisirung derselben treibt.

Ein Wort noch von der Nürnberger Ausstellung. Wer hätte nicht mit Bewunderung die japanischen Arbeiten gesehen. Sie trugen durchweg den Charakter einer nur der Natur entnommenen Anschauung; von der technischen Seite gar nicht zu sprechen. Nun mag man entgegenhalten, daß diese Leute nicht jene Masse von Phasen und Wandlungen in ihrem Geschmack und Ungeschmack durchzumachen gehabt hätten, wie wir hochcivilisirten Europäer, bei denen oft die Laune eines Einzelnen oder seiner Mätresse über Nacht einen Unsinn aufbrachte, der alsbald stilisirt wurde. Ganz recht. Dafür zeugt die Gesundheit der Anschauung, die sich in diesen japanischen Sachen überall dokumentirte. Wenn nun aber eine Jahrhunderte alte Kunstübung zum rein traditionellen Machwerk herabsinkt, dann wird sie auch alsbald geistlos. Es ist nur noch der Kadaver da, und der Spiritus ist von dannen. Konnte man das aber irgendwo von den Japanern behaupten? Frischere, kerngesundere, humorvollere Darstellungen haben wir für unsere Verhältnisse kaum je hervorgebracht, und was die Darstellung allegorischer Figuren betrifft, so muß man jene des Windes, des Blitzes und anderer Elementarerscheinungen gesehen haben, die sich auf etlichen japanischen Objekten befanden, um zugestehen zu müssen, daß sie besser, ich wage zu sagen: gewaltiger überhaupt nicht zu machen sind. Das ist nicht meine allein dastehende Meinung, sondern diejenige von sehr, sehr tüchtigen Künstlern, mit denen ich bei der Beurteilung der Objekte seitens des Preisgerichtes zusammenkam.

Ich machte diesen Exkurs, um auf mein ursprüngliches Thema zurückzugreifen, erst auf Deutschland, dann auf München speziell. Was hatten wir diesen originellen Dingen gegenüberzustellen? Eine Jahrhunderte alte, in allen Fällen erprobte Kunsttechnik etwa? — Nein! Sie übertrumpften uns in sehr vielen Punkten.

Eine auf andere Weise originell (dabei konnte sie ja immer klassisch sein) gedachte Art der Darstellung, die der vollkommenste Ausdruck unseres Wesens ist oder sein müßte, wenn unsere Kunstübung so eminent national wäre, als es manche wollen? — Nein!

Könnte man, dem Stolze nach zu urteilen, mit dem wir auftreten, Besseres, national Eigentümlicheres von uns erwarten? — Ja.

Es ist mir unvergeßlich, wie mir der eine der japanischen Kommissare die Frage vorlegte: „Können Sie mir einige Gegenstände zeigen, die als mustergültiges Beispiel speziell deutscher Kunstanschauung gelten dürften?"

Wir brauchen keine Japaner zu werden, bewahre. Aber den Fingerzeig, den sie uns gegeben haben, dürften wir billigerweise beherzigen und künftig etwas mehr auf unsere, in jeder Beziehung reichhaltige Natur zurückgreifen, statt

künstlerische Anschauungen paragraphenweise wie aus einem Katechismus auswendig zu lernen, d. h. die freie Entwickelung der Anschauungsweise von vornherein zu unterbinden. Birgt unsere Flora nicht des Stoffes eine Masse, der richtig angeschaut und verstanden, die Art der Dekoration auf einen gesunden Standpunkt bringt? Wir brauchen ja damit durchaus nicht in eine Künstelei zu verfallen, die ihre Force darin sucht, die Erscheinung eines einzelnen Wesens bis ins minutiöseste Detail wiederzugeben, Rosenblätter da zu geben, wo es sich darum handelt, eine voll erblühte Rose darzustellen.

Und damit unsere kunsthandwerkliche Thätigkeit jenen Erfolg habe, der einzig und allein das Wurzelschlagen einer bestimmten Anschauungsweise im Volke ermöglicht, müssen wir nicht zuerst nach den höchsten Aufgaben greifen, die nur in jenen Sphären gesehen und gekauft werden, wo es auf ein paar Goldstücke mehr oder weniger nicht ankommt. Wir müssen vielmehr da beginnen, wo der alltägliche, große Verbrauch seine Magazine etablirt, wir müssen beim Einfachen anfangen und von da weiter bauen bis zu jenem Kulminationspunkt, der die edelsteingeschmückte Krone zu tragen bestimmt ist. Der Sockel, das Fundament muß gut und gesund sein, wenn die oberen Partien feststehen sollen. Und wie ist das zu machen?

Unsere künstlerischen Vorfahren hatten allerdings mehr Zeit zum Sehen und Betrachten als wir. Sie gingen in der Erscheinungswelt völlig auf, und wir thun das direkte Gegenteil. Wir „meinen“ viel zu viel. Deshalb müßte, wollen wir auf einen gesunden Standpunkt zurückkehren, entschieden schon von früh auf bei den Kindern das Anschauungsvermögen stärker in Betracht gezogen werden. Räumt auf mit all dem alten Plunder von Zeichnungsvorlagen, die schon so und so vielen Generationen gedient haben, um Bleistifte zu verbrauchen und gähnend das Ende der Zeichenstunde herbei zu wünschen.

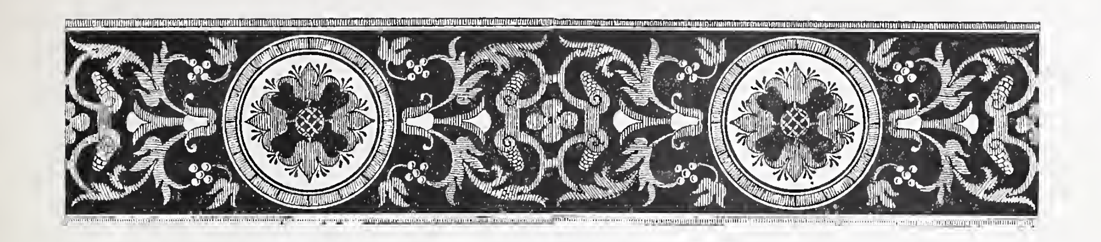
Die Münchener Akademie hat die bisher bestehende, man kann sagen, die nach ehemaliger Anschauung absolut erforderliche Antikenklasse aufgehoben und läßt nun die heranwachsenden Kunstjünger nach der Antike studiren, wenn das Studium der lebendigen Natur schon bis zu einem gewissen Reifegrad vorgeschritten ist. Warum soll sich auf kunstgewerblichem Gebiete, und das spricht in unseren Tagen ein großes Wort nicht bloß im Privatleben, sondern direkt im Staatshaushalt, warum soll sich da nicht ein Analogon schaffen lassen?

Die alten Meister und ihre Schöpfungen als wesentliches Glied in die Kette des Bildungsganges einflechten, das ist verständig, aber nicht sie zum Eingangs- und zum Ausgangspunkt machen durch ein unverdauliches Vollstopfen der Lernenden mit Motiven, das ist meine Meinung.

Auf solcher Basis wird und muß sich ein gesundes Kunstgewerbe entwickeln, das nimmermehr Schwankungen unterliegt, die von heute auf morgen sich über Nacht einstellen, am einen Tag Renaissance auf ihr Panier schreiben und den nächsten: Stil Louis' XV. oder Louis' XVI.

Man vergleiche gewisse englische kunsthandwerkliche Produkte, in denen sich eine naturalistische Tendenz fühlbar macht, und gestehe sich ein, ob da nicht eine große Portion Gesundheit drinnen steckt.





Bücherschau.

I.

Chefs d'oeuvre d'orfévrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest de 1884. — 2 volumes petit in-Folio. Illustrés de plus de 170 gravures en noir et en couleurs et de nombreux croquis. Texte par Ch. Pulczky et E. Molinier. — Paris, Libr. centrale de beaux-arts (A. Lévy). 15 Livraisons. — Mk. 300.

Die ungewöhnliche Bedeutung des Werkes, welches die Erinnerung an die großartige „Historische Goldschmiedekunst-Ausstellung zu Budapest 1884“ dauernd zu erhalten bestimmt ist, rechtfertigt es, wenn wir bereits nach Erscheinen von erst vier Lieferungen an dieser Stelle seiner ausführlich gedenken. Waren doch in der Budapester Ausstellung Schätze vereinigt, wie sie höchstens die altberühmten Schatzkammern zu Wien, Dresden und München bewahren, und aus diesem Material, welches z. B. größtenteils wieder in gar nicht oder nur schwer zugängliche Privatsammlungen zurückgewandert ist, das beste im Bilde Künstlern und Kunstfreunden zugänglich zu machen, war eine ebenso dankenswerte als schwierige Aufgabe. Dankenswert, insofern dies Werk zu einer fast unerschöpflichen Fundgrube für den Historiker und Künstler werden mußte, also auch auf genügenden Absatz, sonst die schwache Seite von Ausstellungspublikationen, rechnen durfte; schwierig, weil die Ausstattung des Buches, falls es der Bedeutung und Mannigfaltigkeit der Ausstellung nur einigermaßen Rechnung tragen wollte, sehr kostspielig werden mußte. In wahrhaft großartiger Weise hat die Verlagsbuchhandlung von A. Lévy (Librairie centrale des beaux-arts) diese Aufgabe gelöst; speziell muß hier der Sohn des Verlegers, Herr Emil Lévy, genannt werden, der mit Umsicht und Kenntnis unter oft sehr schwierigen Verhältnissen die Arbeiten in Budapest geleitet hat. Die Mehrzahl der Tafeln ist in vollendeter Heliogravüre gegeben, oft in mehreren Farben gedruckt. Eine große Anzahl Originalradirungen von H. Guérard — in den bisher erschienenen vier Heften allein deren 13 Blatt — vor den Originalen selbst, nicht nach Photographien gefertigt, sowie vorzügliche Farbendrucke von Lemercier wechseln mit den Heliogravüren ab. Im Text sind gelegentlich Details, Wappen, Inschriften &c. in Zinkographie gegeben, auch haben hier die Stempel ihren Platz gefunden. So ist ein Prachtwerk entstanden, dem die Kunstlitteratur nur wenig ähnliche an die Seite zu stellen hat. Den Text haben Karl Pulczky in Budapest und Emil Molinier in Paris übernommen; er beschränkt sich im wesentlichen auf die genaue Beschreibung und Geschichte der einzelnen Stücke, und geht nur selten darüber hinaus; die Verfasser speichern das Material auf, die Verarbeitung überlassen sie anderen. Zu beklagen ist, daß bei geographischen Angaben, die sich auf Ungarn beziehen, also auch bei den Orten, wo die abgebildeten Gegenstände aufbewahrt werden, meist die ungarische Bezeichnung gewählt worden ist; allerdings ist man dabei nicht streng verfahren, so daß daneben auch deutsche Namen, die selbstverständlich auf allen Karten und in geographischen Handbüchern ausschließlich im Gebrauche sind und bleiben werden, vorkommen. Es ist daher oft geradezu unmöglich, zu erfahren, wo sich ein Stück befindet; diesem Übelstand wird sich dadurch leicht abhelfen lassen, daß zum Schluß ein vergleichendes Verzeichnis der vorkommenden ungarischen und deutschen Städtenamen gegeben wird — wir hoffen und wünschen, daß dies geschieht, da der Gebrauch des schönen Werkes sonst wesentlich erschwert wird. Die Tafeln sind vorläufig nur signirt, die definitive Ordnung wird erst nach Abschluß des Ganzen erfolgen; es konnten daher im folgenden nähere Angaben bezüglich der Tafeln nicht gemacht werden.

Bei der Auswahl der Objekte hat man die sog. prähistorischen und antiken Arbeiten ausgeschlossen: die frühmittelalterliche Kunst macht den Anfang. Von besonderem Interesse sind in erster Linie die spezifisch ungarischen Arbeiten, von welchen die bis jetzt vorliegenden vier Hefte schon eine stattliche Auswahl bieten. Auf die eigentümlichen Filigrankelche Siebenbürgens habe ich s. Z. in dem Bericht über die Ausstellung (Kunstchronik XIX, Nr. 35.) schon hingewiesen: die Abbildungen 1 und 2 geben zwei charakteristische Beispiele dieser Gattung. Feine Filigranarbeit bedeckt den Fuß, überzieht den Nodus und umgiebt den unteren Teil der Cuppa als Mantel, einfach vergoldet oder in Verbindung mit Email. Von der Farbenpracht und Wirkung dieser letzteren Art geben zwei Tafeln in Buntdruck eine recht gute Vorstellung. Auch dem siebenbürgischen Filigranschmuck mit Email, sowie den in gleicher Technik verzierten Waffen sind bereits einige Tafeln gewidmet.



Fig. 1. Filigrankelch, Silber vergoldet. 15. Jahrh. Kirche zu Raab. — Höhe 0,22 cm.



Fig. 2. Filigrankelch, Silber vergoldet. 16. Jahrh. Kirche zu Neutra. — Höhe 0,20 cm.

Von serbischen Silberarbeiten, zum liturgischen Gebrauch der griechischen Kirche bestimmt, ist ein großer in Silber getriebener Fächer, datirt 1724, abgebildet, welcher die erstarrten Formen byzantinischer Kunst zeigt, während drei kleine getriebene Schälchen mit altslavischen Inschriften fast rein orientalische Ornamentik noch im 16. und 17. Jahrhundert aufweisen. Von Kirchengeräten der occidentalischen Kirche, wohl meist nicht in Ungarn gefertigt, sondern aus den westlichen Ländern eingeführt, ist in diesen ersten Lieferungen mancherlei mitgeteilt: einige Reliquienbüsten, eine sehr schöne silbergetriebene Madonna, einige gotische Reliquiare sind deutsche Arbeiten des 15. Jahrhunderts. Der noch völlig gotische Bischofsstab der Kathedrale von Agram ist durch die genaue Datirung [1466 bis 1499] von Interesse. Dem 14. Jahrhundert gehört der aus einem Gehörn gebildete Hängeleuchter des Museums zu Preßburg mit der Bernsteinfigur der heil. Katharina an. Ein sehr merkwürdiges Stück ist das Triptychon des Nationalmuseums zu Budapest, welches auf der Ausstellung großes Aufsehen machte: im Mittelfelde, welches im Giebel abschließt, der Crucifixus, daneben zwei formlose Figuren, alle drei Stücke Limusiner Emaillen des 13. Jahrhunderts



Fig. 3. Gürtel und Anhänger, mit Edelsteinen und Email geschmückt. Deutsche Arbeit des 16. Jahrh. Ungar. Nationalmuseum in Budapest.

entlehnt; auf den Flügeln die Madonna und St. Johannes in anbetender Stellung in Grubenschmelz, durchsichtig auf vergoldetem Silber, beide Figuren von durchaus byzantinischem Typus mit griechischen Inschriften. In Budapest hielt ich von dem Fälscher mit übernommenen orthographischen Fehler der Beischrift des heil. Johannes: dieselbe lautet auf beiden Denkmälern ὁ ἅγιος Ιω (άννης) ϑηόλογος statt ϑεόλογος! Übrigens sind auch den Herausgebern Zweifel an der Echt-



Fig. 4. Pokal, Chrysopras in Silber gefaßt. Höhe 0,56 cm. Schlesien, Mitte des 16. Jahrh. Im Besitz des Fürsten Esterhazy.

das Stück noch für ein Pasticcio: doch ist es ohne Frage eine Fälschung. Die Figuren des Flügels sind getreue, bis in die Einzelheiten stimmende Kopien eines bei Gori (thesaurus antiq. diptych. III, Taf. II, 2) abgebildeten Mosaiks des 10. Jahrhunderts (ibid. III, p. 325); überzeugend wird diese Entlehnung durch einen heit des Stückes aufgestiegen, doch erklären sie zum Schluß ihre Bedenken für nicht schwerwiegend genug, um diese Zweifel begründen zu können. — Späteren Perioden gehören die oben erwähnten siebenbürgischen Filigrankelche an; ein schöner kleiner Altar von Ebenholz mit goldemaillirten Figürchen, Ende XVI erinnert an

ähnliche Arbeiten der Schatzkammer und reichen Kapelle.

Die wunderbare Gruppe der kostbaren Renaissanceschmucksachen der Ausstellung würde eine eigene umfassende Publikation verdient haben: in dem Ausstellungswerk kann naturgemäß nur das Allerbeste Platz finden; einige Tafeln geben eine Anzahl wundervoller Anhänger des 16. Jahrhunderts in vollendetem Farbendruck, andere Ketten, Agraffen rc. in Lichtkupferstich (Fig. 3).

Selbstverständlich nehmen die Prunk-, Schau- und Trinkgefäße wie in der Ausstellung, so auch in der Publikation einen breiten Raum ein. Auch hier sind Schätze ersten Ranges in nachahmenswerter Weise veröffentlicht. Allen voran stehen die beiden Meisterwerke des Hans Petzolt von Nürnberg, im Besitz der Gräfin Livia Zichy und des Fürsten Esterhazy, über welche früher (Kunstgewerbeblatt I, S. 57 ff.) ausführlich gehandelt ist, Arbeiten, die zu den schönsten Werken der Goldschmiedekunst überhaupt zählen. Der Schatzkammer der Esterhazy auf Schloß Frakno, welche sich getrost mit großen öffentlichen Sammlungen messen kann, gehört auch der Pokal des Joh. Sigism. Zapolya, Fürsten von Oppeln und Ratibor, erwählten Königs von Ungarn († 1571), an (Fig. 4), welcher in der Montirung eines als Corpus dienenden Chrysopras eine merkwürdige Mischung von Gotik und Renaissance zeigt. Ferner ein von einem Greifen getragenes Horn, der Deckel von einer Sirene gekrönt, vor 1687 gearbeitet, fast noch von mittelalterlichem Charakter. Endlich ein Pokal mit eingesetzten Erzproben und „Handsteinen", der Fuß ein Bergwerk darstellend, der Deckel gekrönt von einem arbeitenden Bergmann, gefertigt 1650. Dem Fürsten N. Pallfy gehört der weniger durch Form und Technik als die wunderbare farbige Wirkung der durchsichtigen bunten Emails auf Gold imponirende Pokal, welchen die Stände von Niederösterreich dem Nikolaus Pallfy, Sieger von Raab 1598, aus Dankbarkeit verehrten.

Schon dieser kurze Auszug der wichtigeren Stücke wird von dem reichen Inhalt des Werkes eine Vorstellung geben. Mit Interesse darf man daher der Fortsetzung entgegensehen, über welche wir später berichten werden. Dem Dank an Herausgeber und Verleger möchten wir den Wunsch einer recht großen Verbreitung des Werkes auch in Deutschland hinzufügen.

A. Pabst.

II.

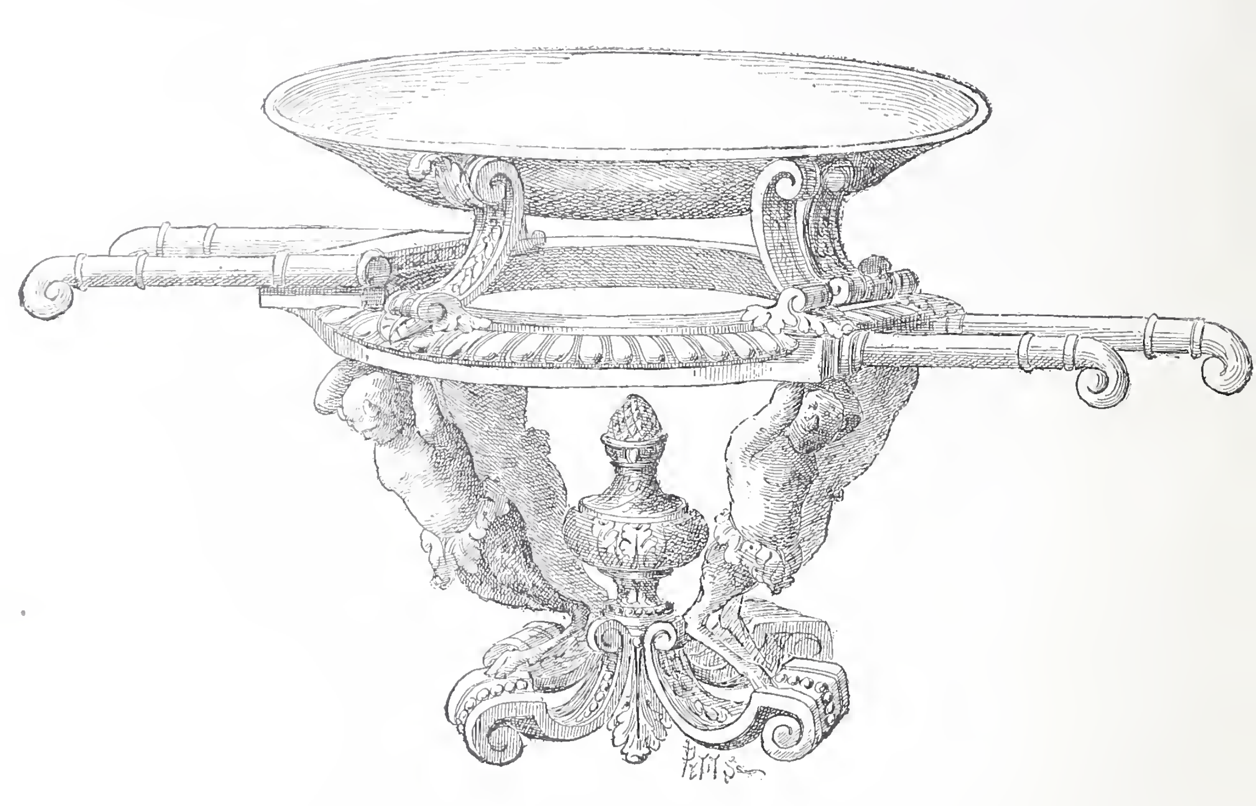
Jules Guiffrey, Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663—1715). Première Partie. Paris 1885, Rouam. 4⁰. XIV u. 429 S. — Frcs. 25.

M. R. — Von jeher haben die Franzosen auf ihre alten Inventare großen Wert gelegt und ein großer Teil derselben ist seit langer Zeit publizirt. Ohne daß die alten Quellen versiecht wären, wendet man sich in der letzten Zeit auch den jüngeren Inventaren zu, welche unmittelbarere Beziehungen zu der gegenwärtigen Richtung der neuerwachten Kunstfreude haben. Vor kurzem zeigten wir in diesen Blättern Maze-Sencier, Le livre des collectionneurs an, welches sich vornehmlich mit dem 18. Jahrhundert beschäftigt. Heute haben wir ein Buch vor uns, dessen Inhalt sich vorwiegend auf das 17. Jahrhundert bezieht, aber auch ab und zu weit ältere Stücke anführt.

Am letzten Tage des Jahres 1663 befiehlt Ludwig XIV. die Inventarisirung der Kostbarkeiten und Mobilien in den verschiedenen königlichen Schlössern, vornehmlich im Louvre, mit einem Erlaß, dessen Inhalt ungemein interessant ist. „Comme il n'y a rien qui marque davantage la magnificence des grands Princes que leurs superbes Palais et les meubles précieux dont ils sont ornez . . . nous travaillons aussy au restablissement de toutes nos maisons . . . . et en mesme temps à faire faire des meubles très riches de touttes sortes . . . Mais, comme il ne suffit pas de ne rien espargner pour faire un amas de belles choses et que l'expérience du dernier siècle, dans lequel il s'est fait une dissipation prodigieuse de tout ce qu'il avoit de plus beau et de plus rare dans nos gardemeubles, nous apprend qu'il faut aussy pourveoir à leur seureté et à leur conservation", so befehlen wir die Aufstellung dieser Inventare. Erst zehn Jahre später wurden dieselben vollendet und dann durch Nachträge auf dem Laufenden erhalten. Sie umfassen die Goldschmiedearbeiten, wie Zierstücke und Tafelsilber und die Gobelins, ferner Möbel, Stoffe und Weißzeug. Bei Veröffentlichung dieser letzten drei Abschnitte sollen Kürzungen vorgenommen werden, die Goldschmiedearbeiten und Gobelins aber sind in ihrem ganzen Umfange im ersten Bande veröffentlicht, welcher demnach in zwei Abteilungen zerfällt.

Wenn wir das Silberinventar durchblättern, so fällt uns nicht nur in den Beständen, sondern auch in den Nachträgen, also unter den Anschaffungen Ludwigs XIV., die ungeheuer große Menge von deutschen Goldschmiedearbeiten auf, welche durch Einträge etwa wie der folgende gekennzeichnet sind:

„Une figure de cerf mouvant, sur lequel est assise une Diane qui mène en laisse avec une petite chaisne un grand lévrier d'argent blanc et un limier d'argent vermeil d'oré, posé sur un pied d'estail dans lequel est le mouvement, pesant le tout ensemble 16 m 2 gros."



Silbernes Gefäß nach einem Gobelin aus der Serie „Maisons Royales".

Man sieht aus diesem Beispiel, wie gut und gewissenhaft die Beschreibungen gemacht sind, und daß der Verfasser das deutsche Silber sehr wohl herauszuerkennen vermochte, denn das Stück, um das es sich hier handelt, kennen wir in vielen Exemplaren, die alle deutschen Werkstätten entstammen. Bei den Steingefäßen tritt diese Kennerschaft noch deutlicher hervor, wo beispielsweise an einem Stücke die Fassung speziell für Deutschland in Anspruch genommen wird. Von dem französischen Silber wird auch spanisches und italienisches unterschieden, und zwar werden für Italien jene großen silbernen Gruppen in Anspruch genommen und teilweise auf Giovanni di Bologna zurückgeführt, welche bald eine Arbeit des Herkules, bald den Raub einer Sabinerin darstellen, Stücke, wie sie uns noch jetzt mehrfach erhalten sind; so beispielsweise eins bei Baron Karl v. Rothschild in Frankfurt a./M., ein anderes bei Prinz Schachofskoi in Petersburg. Ganz besonders wichtig sind die Inventare natürlich für die französischen Goldschmiede, die einzigen, die mit Namen genannt werden. Wir finden hier ausführliche Beschreibungen der Werke eines Ballin, Breteau, Chapelle, Cousinet, Debonnaire, De Launay, De Villiers, Du Jardin, Du Tel, Germain, Loir, Marcade, Merlin, Poujot, Roberdet, Verbeck und Viany mit Gewichtsangaben und Notizen über die Jahre, in welchen die einzelnen Stücke in die Münze abgeliefert worden sind. Die Nummern, deren Abgang nicht in dieser Weise vermerkt ist, wären jetzt in den Beständen der Sammlungen der Republik zu suchen, eine Arbeit, welche der Herausgeber nicht unternommen hat.

Illustrirt wird der den Goldschmiedearbeiten gewidmete Teil durch dreierlei Abbildungen. Erstens einzelne Stücke, die sich im Louvre be-

finden und gewisse Beziehungen zu den im Texte genannten Gegenständen haben, dann Entwürfe zu Silberarbeiten von Lebrun aus den Handzeichnungen des Louvre und endlich Zeichnungen der Gold- und Silbergeräte, welche auf den ebenfalls von Lebrun entworfenen Gobelins „Maisons Royales“ vorkommen. Bei einer von zösischen und die englischen Exemplare aus einander gehalten werden, hier begegnen uns eine Menge Tapeten, die auf Entwürfe von Lukas von Leyden und von Albrecht Dürer zurückgeführt werden. Nachdem wir erst vor kurzem in der Gazette des beaux-arts eine gleichzeitige italienische Stimme bewundernd von Dürer



Entwurf zu einem Plafond von Bérain.

den Handzeichnungen gelingt es, sie mit einem von Du Tel ausgeführten, aber seitdem eingeschmolzenen Stücke zu identifiziren.

Noch wichtiger und inhaltsreicher erscheint uns der Abschnitt über die Gobelins, obgleich er nur den vierten Teil des Buches ausmacht. Hier erstaunt man über die Menge der Gobelins nach den bekannten Raffaelschen Entwürfen, über die Sicherheit, mit welcher die Brüsseler, die fran- haben sprechen hören, nachdem uns Palissy von der großen Verbreitung des Marienlebens in Frankreich berichtet hat, erscheint es fast natürlich, daß Zeichnungen Dürers auch auf Kunstwebereien in Belgien, Frankreich und England beliebt gewesen ist. Aus einer ganzen Reihe verschiedener Einträge lernen wir mehrere Darstellungen kennen, welche mit Bestimmtheit auf Dürer zurückgeführt werden, Zuschreibungen,

welche um so mehr Beachtung verdienen, als andere Gobelins nur als „manière d'Albert Durer“ bezeichnet werden. Hier eine kleine Zusammenstellung der Dürer zugeschriebenen Stücke:

1) L'Histoire de saint Jean, mit Seide und Gold. Brüssel. Borte mit rotem Grunde und dem Monogramm Franz' I. Schrifttafeln. 8 Stück $2^3/_4$ Ellen hoch, lang zusammen 25 Ellen.

2) Les chasses de l'empereur Maximilien, mit Seide und Gold. Als sehr fein hervorgehoben. Brüssel. Die Jagden entsprechen den 12 Monaten des Jahres. Borte oben mit Festons, unten und an den Seiten mit Seegöttern, in Charakter und Farbe eines Bronzerelief. Oben in der Borte das Zeichen des Monats. 12 Stück $3^1/_2$ Ellen hoch, lang zusammen 60 Ellen. Dieselben ohne Gold, Basse lisse von Paris (Manufacture des Gobelins) mit ähnlich beschriebener Borte und gleichen Abmessungen. Vielleicht nur veränderter Eintrag über dieselben Stücke. Dazu Entrefenêtres.

3) L'Histoire de la naissance et de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, mit Seide und Gold. Haute lisse von Paris. Schmale Borte mit Festons. 5 Stück 2 Ellen hoch, lang zusammen 11 Ellen.

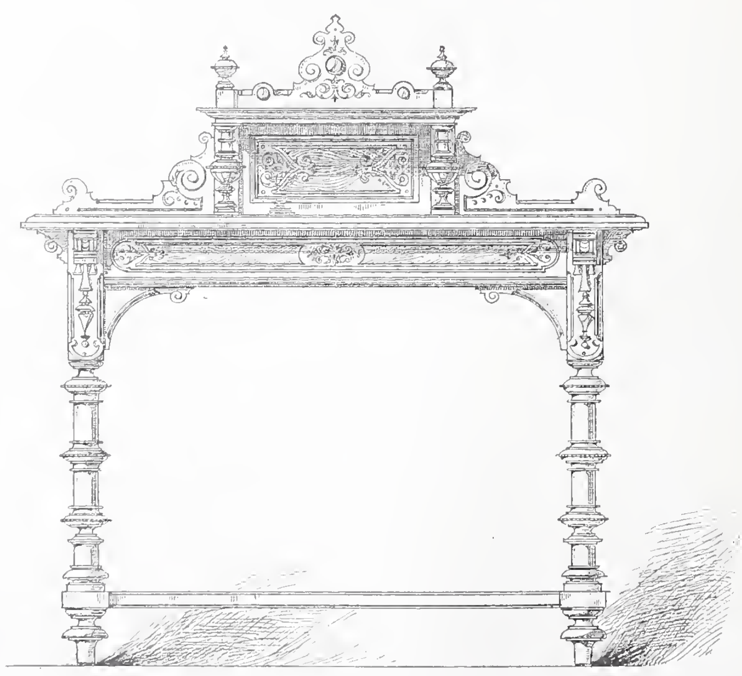
4) Festin fait à Notre Seigneur par Simon le Lépreux, mit Seide und Gold. England. $2^5/_8$ Ellen hoch, lang $2^3/_4$ Ellen.

Ferner von der gleichen Art und aus derselben Fabrik in verschiedenen Abmessungen noch 6 Stück aus der Passion.

5) La vie humaine, mit Seide. Basse lisse von Brüssel. Borte mit Festons, oben in derselben Engel und Schrifttafeln. 7 Stück $3^1/_2$ Ellen hoch, lang zusammen $27^2/_3$ Ellen.

Diese freien Exzerpte sollen nur als allgemeine Hinweise dienen, aus dem Wortlaut ergiebt sich noch manches Detail. Ein Namensregister erleichtert die Arbeit. Den Hauptwert, den die Inventare für die königliche Gobelinsfabrik in Paris haben, faßt der Verfasser selbst in folgende Worte zusammen: Jusqu'en 1673, les tapissiers des Gobelins copient et recopient les „Eléments“ et les „Saisons“. La célèbre suite de „l'Histoire du Roi“ n'est complète qu'après la clôture de la première partie du catalogue (1673), puis se présentent successivement „l'Histoire d'Alexandre“, „les Muses“ et la suite des „Maisons royales“ dont dix répétitions n'épuisent pas le succès.

Wir schließen das Buch mit der festen Überzeugung, daß es für das Verständnis der Kunstbestrebungen Ludwigs XIV. und für die Geschichte des Kunsthandwerks von großer Wichtigkeit ist.



Schreibtisch (Z. 14), entworfen und ausgeführt von Franz Kiefhaber in Magdeburg.
Nußholz matt polirt; Füllungen Birken mit blauer Umrahmung; die Birkenfüllungen gravirt und vergoldet. Preis 139 Mark.

Aus den sächsischen Archiven.

Von Cornelius Gurlitt.

III.

Goldschmiede des 16. Jahrhunderts am sächsischen Hofe.

Bei der großen Menge der für den sächsischen Hof beschäftigten Goldschmiede muß ich mich auf kurze Angaben über die sie betreffenden Akten begnügen. Ich wähle zu besserer Übersicht die alphabetische Anordnung ihrer Namen. Die weitere Benutzung der hier angegebenen, fast durchweg von mir zuerst gefundenen Notizen hinsichtlich ihrer Anwendung auf die Dresdener Museen behalte ich mir einstweilen vor.

Beunttner, Melchior, aus Nürnberg, arbeitet 1572 für den Grafen v. Girkau, Kastellan von Posen.

Biener, Hans, aus Joachimsthal, wird am 9. Juni 1558 als Münzwardein bestellt, hat für Kurfürstin Anna eine „Kette mit ungeschmelzten Gläsern gerissen" (16. Nov. 1574), welche jedoch nicht gefällt, weil sie zu groß ist. Die Kurfürstin läßt sich eine andere von Bartel Starke zeichnen. Erhält 1587 ein Ehrenkleid geschenkt, wird 1590 und 1591 als Münzmeister mit 562 Fl. Gehalt genannt. Siehe Nagler, Monogramm. Nr. 690.

Böttiger (Bottiger, Pöttiger), Veit, aus Werda (ob Händler?). Von ihm kauft Kurfürst August am 17. Dez. 1585 „ein perlmutter kästlein gar schupicht gemacht mit silber beschlagen vnd vergultt. Darinnen liegen zwey tutzent loffel von mehrschnecken gar schon sprengklicht" für 80 Thlr. Erhält am 22. Mai 1589: 114 Fl. für Perlen; verkauft am 7. März 1590 ein Kästchen von Perlmutter mit silbervergoldetem Laubwerk, mit grünem Samt ausgeschlagen und ein Dutzend geschnittene Löffel aus Elfenbein enthaltend, für 192 Fl. an Kurfürst Christian.

Diese Gegenstände dürften sich zum Teil noch im Grünen Gewölbe befinden. Denn dasselbe bewahrt im Zimmer III im ersten Fenster zwei Dutzend von aus Tigermuscheln gebildeten Löffeln, deren Griffe wieder aus hummerscherenartigen, gleichgesprenkelten Muscheln und zwischen beiden einem flotteiselirten, silbervergoldeten Beschlag bestehen.

Es finden sich allerdings auch noch ein drittes Dutzend Muschellöffel mit ganz silbernen Griffen dort. Welches das hierzu gehörige Kästchen ist, dürfte nicht leicht mit absoluter Sicherheit zu entscheiden sein. Von den mit Perlmutter beschlagenen Kästchen des Grünen Gewölbes haben wohl noch alle ihre alte Montirung, aber nur Nr. 176 den im Kauf erwähnten grünen Samtbeschlag. Dasselbe ist wie Nr. 173 mit dem Zeichen EB und der Torgauer Beschau versehen. Im Zimmer II finden sich (Nr. 26900) 15 in Elfenbein phantastisch geschnittene Löffel, welche nach dem Inventar 1590 erstanden wurden. Dieselben passen in ihrer Länge, so weit ich beurteilen kann, sehr wohl in jenes Kästchen Nr. 176. Es ist mithin zu vermuten, daß es die bei Böttiger erstandenen sind, zumal da die stilistischen Merkmale der verschiedenen Gegenstände der Ankaufszeit völlig entsprechen.

Breuttigam, Hieronymus, aus Braunschweig, wird als Goldschmied und als „Künstler" bezeichnet, der 1569 eine Mühlenkunst und 1580(?) ein Blockhaus erfunden hat.

Carl, Matthes, aus Nürnberg; der Kurfürst schreibt am 4. Juli 1587 an den Rat zu Nürnberg, dieser möge Carl unbeschadet seines dortigen Bürgerrechtes auf ein Jahr in seine Dienste kommen lassen, da er „für einen kunstreichen goldschmidt vnd contrafector sonderlich gerühmet" werde. Am 29. Juni 1587 erhält er 514 Fl. für ein silbervergoldetes Kunstwerk mit allerlei schön springenden Wassern. 1588 erhält er 320 Fl. für ein Kleinod mit

einer Charitas, Rubinen, Diamanten und Perlen und den Buchstaben C. S., und für ein gleiches ohne jene Buchstaben, welches der Kurfürstin von Brandenburg geschenkt wird. Am 21. Nov. 1590 erhält er Diamanten zu einem Elefanten, der an das Konterfekt König Friedrichs von Dänemark angebracht werden soll.

Dehn, Peter, zu Dresden, wird 1563 bis 1583 mehrfach genannt.

Dürre (Dur, Dür, Dirr), Hans, zu Dresden, sendet 1575 an die Kurfürstin einen Magnet und erhält 50 Fl. dafür. Er scheint bis 1592 gelebt zu haben, da zu dieser Zeit der Nachstehende meist „der Jüngere" genannt wird.

Dürre, Hans, zu Dresden, erhält am 16. März 1589 4 Fl. für zwei goldene Stifte zu einem goldenen Röslein, ferner am 22. Aug. 1590 vier große Diamanten zu einem Halsband zur Christbescherung für die Kurfürstin, worauf die Jahreszeiten „possirt" werden sollen. Die Steine zu diesem Halsband haben den Wert von 5453 Fl. 19 Gr. 9 Pf. Macht ferner einen Ring mit den Buchstaben E. C. und dem Kurhut. Im Oktober 1598 erhält er 12 Fl. für ein Herz von Dukatengold mit Hangperle, ferner am 1. Jan. 1590 für dasselbe noch 8 Fl. Macherlohn. Am 14. Jan. 1590 erhält er $8\frac{1}{2}$ Fl. für ein Armband von Elenklauen; am 6. März 1590 weitere 184 Fl. für eine Hutschnur von Kronengold, an der sich eine Eidechse von Diamanten und Perlen befindet; am 17. April 1590 faßt er mit Martin Alngeck 130 silberne Büchsen und drei Elfenbeinkannen in Silber, wofür beide 1457 Fl. erhalten. — Macht zu Weihnachten 1591 einen langen goldenen Gürtel, daran ein Kreuz und einen Mönchsknoten. Legt Mai 1592 Rechnung über empfangenes Gold ab. Am 28. Sept. 1592 sendet der Kammermeister fünf von Dürre gefertigte Konterfekte an den Herzog Friedrich Wilhelm, Administrator von Sachsen. Im selben Jahr giebt er eine Rechnung ein, für „ein Kreuz, in welchem Meines gnädigen Herrn Conterfect ist, daran henket ein Beerlein, davor begert Jeronimus Kramer der Jubelier 2 Fl., wiegt an Gold $12\frac{7}{8}$ K., macht in Münz 20 Fl. 4 Gr. 9 Pf. Macherlohn 10 Fl." Am 4. Nov. 1595 werden ihm 215 Fl. ausgezahlt. Vergl. Nagler Nr. 817, 833.

Gera (Gehr), Thomas von, zu Dessau (ob Händler?); 1586 kauft Kurfürst August von ihm ein Halsband und zwei Kleinode für 4000 Fl., ferner am 26. Febr. desselben Jahres drei Opalringe und am 9. Jan. 1589 Kurfürst Christian, 19 vergoldete Doppelschnuren für 2801 Fl.

Geitner (Geittener, Gessenner, Gressner), Valentin, aus Annaberg, wird am 21. Okt. 1576 als Büchsenmacher in Dresden bestellt und als solcher, sowie als Goldschmied bis 1587 genannt.

Geiß (Geyß, Geiser), Christoff, zu Meißen, kommt 1554 durch Hausbau in Schulden, erhält jedoch als fleißiger Mann Vergünstigungen. Am 1. April 1556 genannt.

Geißler (Geußler), Joachim, zu Nürnberg. Kurfürst August kaufte von ihm zu Dessau 1586 — also bei seiner zweiten Hochzeit — zwei Halsbänder für 4500 Fl. Am 12. Juni 1587 erhält er 1000 Fl. für „ein schön kleinot mit rosenarbeit, hatt 47 demant sambt einer perlenn", das zum Weihnachtsgeschenk für die Kurfürstin bestimmt war, ferner 855 Fl. 15 Gr. 9 Pf., für eine silberbeschlagene Truhe mit silbernem Schreibzeug und 228 Fl. „vor ein schwarz sammet kistlein mit silber beschlagen" ꝛc. Ferner am 14. März 1589 114 Fl. für einen Ring mit Rubinherz, Krone und Pfeil. Schließlich am 18. Okt. 1589 für zwei von ihm gefertigte Halsbänder mit daran hängenden Kleinoden 5714 Fl. 6 Gr., ferner für ein großes Becken mit Gießkanne von Perlmutter und silbervergoldeter Arbeit, sowie für Satteltaschen und ein silbervergoldetes Barbierzeug zusammen 1000 Fl. Laut Schreiben vom 23. Jan. 1591 kauft Kurfürst Christian auf dem Neujahrsmarkt zu Leipzig von ihm „einen schönen kandel von lauter fein silber und von fleißiger goltsmitsarbeit geschmelzt vnd vergult und viel dinsten gezieret".

Verschiedene Umstände lassen mit Sicherheit annehmen, daß das Zeichen Joachim Geißlers das im Grünen Gewölbe vielfach vorkommende G ist. Denn die mit Nr. 269, Zimmer IV bezeichnete, bei Gräffe, Grünes Gewölbe unter Blatt 11^b dargestellte Gießkanne, welche dieses Zeichen trägt, gehört nach dem Inventar zu dem Becken Nr. 286 — obgleich dieses grundverschieden in der künstlerischen Behandlung und von anderem Material, aber gleich der Kanne mit Perlmutter geschmückt ist. Es können beide Gegenstände eben nur durch den zufälligen Umstand gemeinsamen Kaufes zusammen gehören. Diesem Becken ist aber auf das engste das

Schmuckkästchen Nr. 174 Zimmer III in Technik und Material verwandt, welches gleichfalls obige Marke aufweist. Freilich trägt das als bei Veit Böttich er gekauft bezeichnete Kästchen Nr. 176 die gleichen stilistischen Merkmale. Dagegen enthält Nr. 174 eine Anzahl Gefäße mit Nürnberger Beschau, während das Kästchen die von Leipzig zeigt. Die Gießkanne Nr. 269 hat wieder die Leipziger Beschau, während der Meister derselbe doch ein Nürnberger ist. Es erscheint also Leipzig nur als der Markt, auf dem er seine Waren dem Kurfürsten vorführt. Erst beim Verkauf scheint den einzelnen Objekten, etwa auf Wunsch des Käufers, die Beschau des Marktortes aufgedrückt worden zu sein. Bestätigt sich diese Art der Geschäftsführung — deren Vorteile einleuchtend sind —, so erweist sich die Hoffnung, aus den Beschauzeichen den Ursprung der Silberwaren erkennen zu können, als durchaus trügerisch*).

Die übrigen, durch das Zeichen erkenntlichen Arbeiten Joachim Geißlers und zwar die virtuos gearbeitete, wohl erst im 17. Jahrhundert geschaffene Schüssel Zimmer IV Nr 250 (Grässe a. a. O. 75), die „Seeschnecke" Zimmer III Nr. 195, die vier dreikantigen Pokale Zimmer IV Nr. 191, 196, 259 und 262, die vier „Seepferde" ebenda Nr. 4, 6, 126 und 132, zeigen alle einen flotten, zum Naturalismus neigenden Stil und eine Vorliebe dafür, die Zufälligkeiten der Natur künstlerisch mit dem Silberschmiedwerk zu verbinden. Auch sonst dürfte Geißlers Marke noch öfter angetroffen werden. Z. B. an einem Straußeneibecher bei Baron Rothschild in Frankfurt (Luthmer I 49 a).

Geiß, Georg, zu Dresden, erhält am 2. April 1549 ein Grundstück geschenkt und wird bis Mitte Februar 1572 genannt.

Gör, Henning, aus Dänemark. Die Kurfürstin Anna giebt ihm am 16. Juli 1570 einen Empfehlungsbrief in seine Heimat, nachdem er etliche Arbeit zur Hochzeit ihrer Tochter gemacht. Es ist nicht ganz sicher, ob er wirklich ein Goldschmied war.

*) Vergl. über dieses Zeichen übrigens Wustmann im Kunstgewerbeblatt I, S. 167, wenn anders nicht doch am Ende zwei verschiedene Stempel anzunehmen sind. D. Red.

Gudel, Bartel, zu Dresden, 1586 als in Dresden ansässig genannt.

Hain, Pankrazio, erhält gemeinschaftlich mit Georg Ringler am 18. Mai 1590, „vor einen ammelirten verdeckten Becher" 74 Fl. und am 21. Mai 1590 allein für 10 silbervergoldete Becher 732 Fl.

Hase, Kaspar, zu Dresden, erhält 1580 150 Fl. Vorschuß auf ein Druckwerk, wird jedoch erst am 1. Febr. 1587 als Münzwardein in Dresden bestallt und am 27. Mai 1591 seiner Stelle Alters halber enthoben. An seine Stelle kommt Tobias Huber.

Hase, Paul, zu Leipzig, soll am 24. Jan. 1581 das erledigte Münzwardeinamt erhalten.

Haug, Mattes, Juwelier zu Augsburg. Herzog Ulrich v. Mecklenburg ist ihm 5720 Thlr. schuldig, welche Kurfürst August am 15. Aug. 1572 auszahlen läßt.

Herbrot (Herboth), Jakob, zu Augsburg, (ob Händler?). Sein Diener erhält 1542 1071 Fl. 9 Gr. für auf dem Neujahrsmarkt zu Leipzig gekaufte Kleinode, ferner 1543 auf dem Michaelismarkt daselbst 3428 Fl. 12 Gr. „zu bezalung der tapisterey".

Hoffmann, Peter; Kurfürstin Anna sendet ihm am 21. Aug. 1572 „schenckringe" zurück, da sie ihr zu teuer sind.

Hoffmann, Jakob, zu Nürnberg, erhält auf dem Neujahrsmarkt zu Leipzig 1572: 657 Fl. „vor kleinot vnd schnuren in der heimfart". Nach Demmin starb er 1564.

Hohnspergk, Mattes von, Juwelier. Kurfürst Christian kauft am 6. Juni 1590 für 171 Fl. Perlen von ihm.

Hoffmann (Hofmann), Heinrich, zu Nürnberg. Am 14. März 1555 bittet Kurfürst August brieflich den Rat zu Nürnberg, Hoffmann nach Dresden ziehen zu lassen, da August etliche Goldschmiedearbeit fertigen lassen will, „darzu es vns an geschickten goltschmieden mangelt". Darauf wird derselbe am 22. April d. J. gegen 100 Fl. Jahresgehalt und Bezahlung seiner Arbeiten als Goldschmied der Kurfürstin Anna bestallt; die Bestallung wird am 22. April 1557 wiederholt, jedoch das Jahresgehalt auf 50 Fl. und freie Kleidung und Wohnung festgesetzt.

Huber, Tobias, am 27. Mai 1591 als Münzwardein zu Dresden bestallt.

(Fortsetzung folgt.)

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

VI.

Eine Porzellanfabrik in Halle a/S.

A. P. — Halle als Fabrikationsort von Porzellan würde man vergeblich in einem der keramischen Handbücher suchen und doch wird man es künftig darin aufnehmen müssen.

Dreyhaupt in seinem berühmten Werk „Ausführl. diplomatisch-historische Beschreibung des Saalkreyses ꝛc.“ erwähnt in dem Kapitel „von allerhand neuangelegten Fabriquen und Manufacturen“ in Halle (II. S. 560) unter Nr. 14: „die Porcellain-Fabrique, so ohngefähr seit 15 bis 20 Jahren angelegt ist, und gar feine Sorten gemeinen Porcellains in billigem Preis verfertigt.“ Wir erfahren (S. 557) daß zu jener Zeit (der zweite Band der Dreyhauptschen Chronik erschien 1755, die Vorrede ist von 1750 datirt) ein „Porzellanmaler“ in Halle ansässig war, d. h. doch wohl eine Fabrik mit einer Anzahl Arbeitern, die also seit 1740 etwa in Thätigkeit war. Stiebritz im Auszug aus Dreyhaupt weiß zwanzig Jahre später auch nichts Näheres; da er jedoch die Industrie erwähnt, so dürfen wir sie als damals noch blühend ansehen. Dies sind die einzigen urkundlichen Nachrichten, welche wir über das Halle'sche Porzellan haben.

Zunächst haben wir es unzweifelhaft mit der Fabrikation wirklichen Porzellans zu thun: es geht dies daraus hervor, daß diese Industrie als eine „neuangelegte“ bezeichnet wird. Im Jahre 1709 war das lange gesuchte Geheimnis der Porzellanfabrikation in Dresden entdeckt und verbreitete sich, trotz aller Versuche, das Geheimnis zu bewahren, namentlich durch aus Meißen entlaufene Arbeiter. So wird es auch nach Halle gekommen sein, wo die Porzellanerde, das Kaolin, eigentlich vor den Thoren liegt.

Allerdings wurde erst im Jahre 1771 das große Kaolinlager bei Brachstedt bekannt, wodurch die königl. Porzellanmanufaktur in Berlin sich veranlaßt sah, weitere Bohrungen — 1787 — bei Beidersee, Morl, Sennewitz vorzunehmen. Dies führte dann 1819 zu Kontrakten zwischen genanntem Institut und den Besitzern der Porzellanfelder „für alle Zeiten“ und so verarbeitet man in Berlin ausschließlich „Hallesche Erde“, wie die Arbeiter auf der Manufaktur sagen. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, daß man in Halle selbst unter solchen Umständen längst Kaolin verarbeitet hat, ehe man in Berlin an eine Porzellanmanufaktur dachte. Alles dies schließt auch aus, daß man bei der Dreyhauptschen Nachricht etwa an eine Faiencefabrik denken könnte: man bezeichnete allerdings im 17. und 18. Jahrhundert sehr häufig die blaue und weiße Faience als „Porcelaine“. Es findet sich auf zwei großen, auf Faience gemalten Porträts im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin die Inschrift: „Herr Christoph Marx, Anfänger dieser allhiesigen Nürnbergischen Porcelaine - Faberique ꝛc.“ Ebenso heißt in gleichzeitigen Nachrichten das rote Steingut, die sogen. Böttcherware, durchweg „Porzellan“. Dazu kommt endlich, daß in jener Zeit an allen Ecken und Enden Porzellanfabriken auftauchten, da dieselben außerordentlich rentirten, selbst an Orten, wohin das Kaolin erst von weit her — sogar aus China — geholt werden mußte.

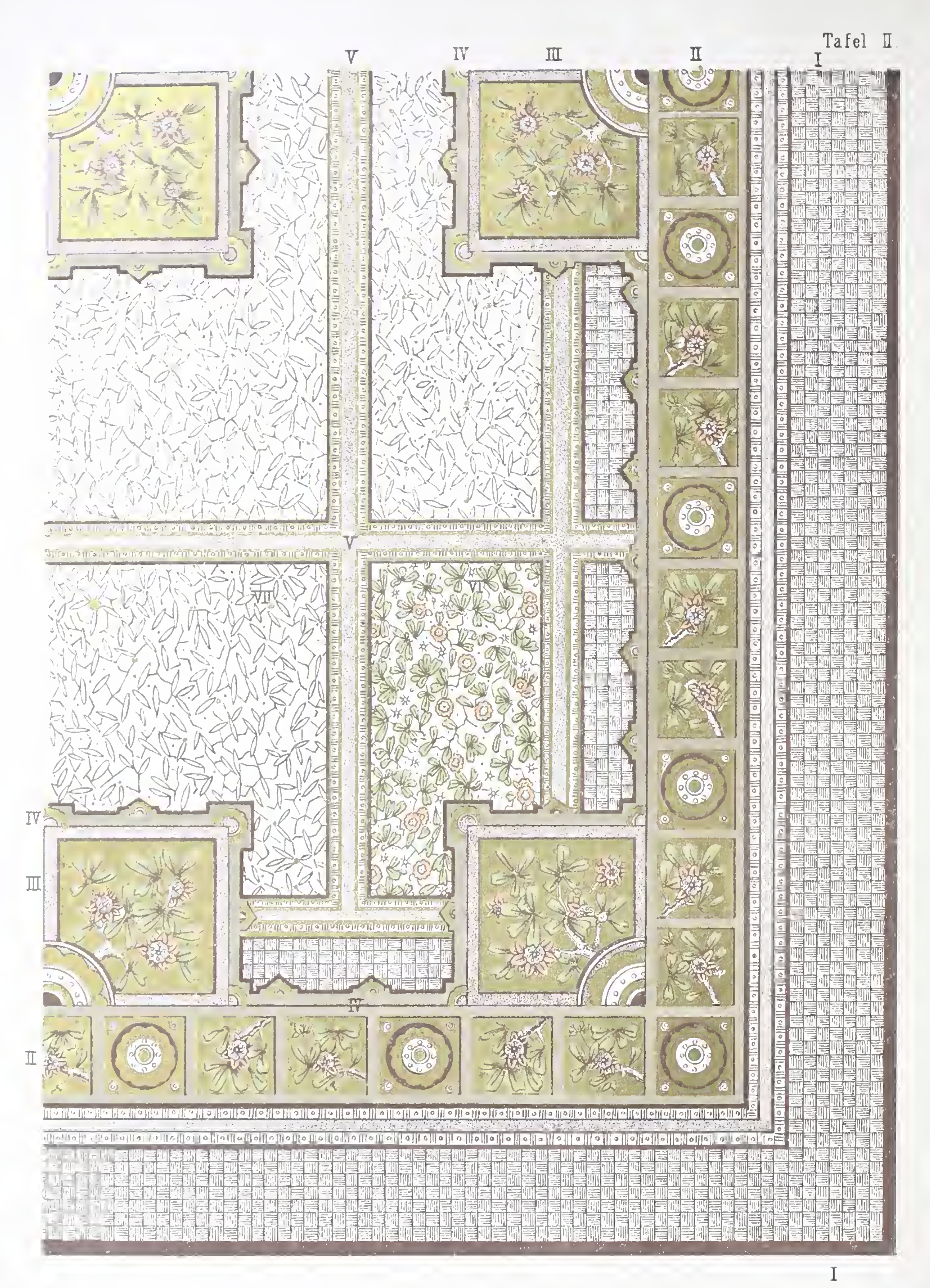
Aus allen diesen Gründen dürften wir es hier mit einer Fabrik von echtem Porzellan zu thun haben. Aber leider reicht unsere Kenntnis nicht weiter, denn außer dem Faktum, daß zu einer bestimmten Zeit in Halle Porzellan gemacht wurde, ist, wie gesagt, nichts bekannt. Trotz mannigfachen Suchens ist es mir nicht möglich gewesen, weitere Notizen zu finden; noch weniger habe ich ein Produkt der Fabrik entdecken können.



Räucherbecken, Bronzeguß.
Ältere japanische Arbeit. — Höhe 2,80 m.







Amerikanische Deckendecoration.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

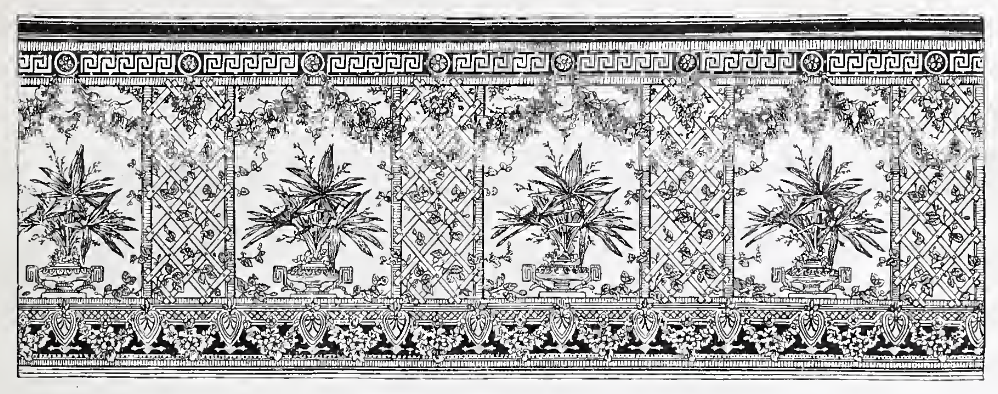


Fig. 1. Amerikanischer Papiertapetenfries (60 cm hoch).

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

II. Über amerikanische Papiertapeten.

Mit Abbildungen und 2 Tafeln.

Die Entwickelung der amerikanischen Kunstindustrie erscheint an dem Maßstab europäischer Zustände gemessen im allgemeinen als eine anormale. Die Bedingungen, unter denen sie in den letzten Jahren mit großer Schnelligkeit auf mehreren Gebieten eine beachtenswerte Höhe erreicht hat, wurzeln in ganz besonderen wirtschaftlichen Verhältnissen der Union — Verhältnisse, auf die im Anschluß an eine Studie im Art Journal[1]) erst letzthin in diesen Blättern (Bd. I. 217 f.) kurz hingewiesen wurde. Als Anlaß für diese gewerbliche Entwickelung mag die Lage der Dinge nach dem Secessionskrieg bestimmend gewesen sein: erst um die Mitte der sechziger Jahre entstand in den Vereinigten Staaten eine überaus rege industrielle Bewegung, und es darf dabei nicht verschwiegen werden, daß die Schutzzollpolitik der Union der einheimischen Betriebsamkeit in hohem Grade förderlich war.

Die ersten dauernden Erfolge erwarb sich die aufstrebende Industrie mit zahlreichen Verbesserungen und Erfindungen auf rein technischem Gebiete. Dort hingegen, wo künstlerischer Schmuck die Hervorbringungen der Hand und der Maschine adeln sollte, da lag sie danieder unter dem Fron ausländischen Einflusses. Noch vor einem Jahrzehnt gab die kunstgewerbliche Produktion Frankreichs und Englands den nordamerikanischen Bestrebungen Ziel und Richtung, nur ganz vereinzelt tauchten Versuche auf, die Abhängigkeit von Europa in Fragen des Geschmacks abzuschütteln. Man kann sagen, daß es in erster Linie die hervorragenden technischen Vervollkommnungen waren, welche mehr und mehr begannen, den Bann modischer Beeinflussungen zu brechen: sie stellten dem dekorativen Künstler neue Aufgaben, drängten ihn auf neue, ungewohnte Bahnen und ermöglichten dergestalt eine selbständige Lösung. Die Ausstellungsberichte bis zum Jahre 1873 schweigen noch über die Ansätze zu solchen gewerblichen Wandlungen. In Wien war Nordamerika so schwach vertreten, daß J. Falke sich zu dem Schluß berechtigt glaubte, „die Kunstindustrie Nordamerikas existire überhaupt nicht“[1]). Erst die kritischen „Briefe aus Philadelphia“ von F. Reuleaux (1876) warfen uns Deutschen insbesondere die „Unterschätzung der amerikanischen Industrie und des amerikanischen Marktes“ vor und brachten Kunde von mannigfachen Fortschritten in gewissen Zweigen des Kunstgewerbes. Bestätigten sich auch diese Wahrnehmungen auf der Pariser Weltausstellung (1878) noch nicht in dem Maße, wie man es allgemein erwartete, so unterließ J. Lessing doch nicht den Hinweis auf bestimmte Merkmale einer eigenartigen

1) The progress of american decorative art, by Mary G. Humphreys. New series, No. 37, 39, 47 (1884).

1) S. „die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung“ (Gerolds Sohn 1873) S. 106.

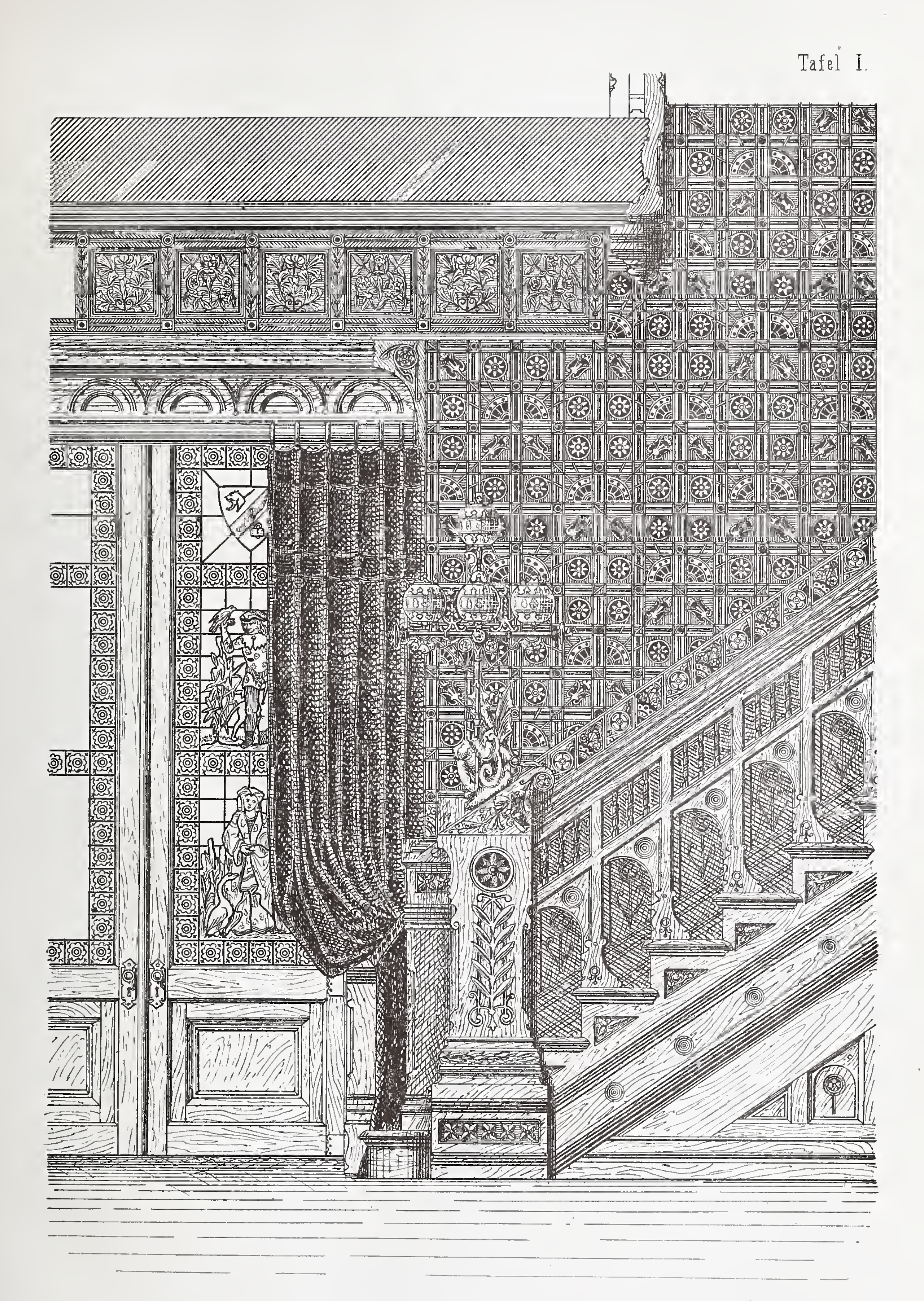
Ornamentik, die ihm namentlich an Werkzeugen auffiel[1]).

Seitdem ist eine Reihe von Jahren verflossen und der Fortschritt macht sich heute für die europäische Konkurrenz, z. B. in der Keramik, in der Textilindustrie, in der Metallotechnik und Holzbearbeitung, in fühlbarerer Weise geltend. Wenn wir in den Gebilden dieser Techniken auch keinen spezifisch „amerikanischen Stil“ vor uns haben, sondern nur eine aus den verschiedensten Elementen gemischte Dekorationsweise, in der aber eine auffallend moderne Richtung prävalirt, so verdient allein dieser Versuch, einen eigenen Typus der Ornamentation auszubilden, jedenfalls eine nähere Betrachtung, als ihm bisher zu teil geworden ist. Unsere Beobachtungen erstrecken sich zunächst auf die Papiertapete. Hier tritt die ornamentale Neuerung besonders charakteristisch zutage und steht in schroffem Widerspruch zu den landläufigen Leistungen der deutschen Fabrikation. Wir betonen noch, daß wir aus der amerikanischen Tapetenproduktion nur eine ganz bestimmte Richtung herausgreifen, ohne die zahlreichen, den europäischen verwandten Strömungen des näheren zu besprechen.

Dank ihrer in technischer Hinsicht hochbedeutsamen Ausbildung und einer vorteilhaften geschäftlichen Organisation — wir erinnern an den „Wall-Paper-Pool“, welche Vereinigung von Industriellen die Warenwerte in gewissen Grenzen normirt und bei der Konkurrenz die inländische Preisunterbietung ausschließt — hat sich die Tapete in Amerika aus dürftigen Anfängen eminent emporgearbeitet. Ihre Anwendung als einer billigen und praktischen Wandbekleidung hat die weiteste Verbreitung gefunden. Wir hören von Fabriken, welche in einem Jahre fünf Millionen und mehr Rollen drucken, wir wissen, daß besonders gutgehende Dessins während einer Saison nach Hunderttausenden von Rollen verkauft wurden. Bis in die fernen Blockhäuser hinein ist die Tapete gedrungen, fördert und verbreitet den Sinn für das Schöne. Freilich um ganz volkstümlich und volksverständlich zu werden, mußte sie tief herabsteigen auf der ästhetischen Stufenleiter. Wendete sie sich doch an breite Schichten von ästhetisch zumeist höchst bedürfnislosen Individuen, deren das Schöne noch verworren erfassende Sinne grober, gewaltsamer Reize bedurften. Die kindlich naive Freude am glänzend schimmernden Gold und das elementare Behagen an gesättigten, in ihren Kontrasten unvermittelten Farben dürstete nach Befriedigung. Die Tapete bot sie mit allem erdenklichen Aufwand lärmender Effekte; Gold, Silber, alle möglichen Bronzen lieferte sie in untadelhafter bei uns noch nicht erreichter Brillanz. Zu diesem aufdringlichen Farbenprunk und lauten Goldspektakel gesellte sich noch vor kurzem in der Wahl der Musterungen eine reiche Auswahl unverkennbarer Geschmacklosigkeiten, wie sie als direkter Import oder in seltsam übertreibender Nachahmung europäischer Excentricitäten — man denke an die naturalistischen Ausschweifungen der Kunstindustrie in den sechziger Jahren — sich über dem Ocean schnell einbürgerten. Neben diesem urteilslos receptiven Verfahren erscheint das Zurückgreifen auf den Formenschatz vergangener Epochen immerhin als ein Schritt nach vorwärts. Die Anpassung an historisch-traditionelle Stilformen erweiterte das Verständnis dekorativer Gesetze, lehrte die abweichenden Forderungen des Modernen in unseren dekorativen Bedürfnissen herausfühlen. Das Queen-Anne, das Maurische, der Adamstil — er entspricht etwa dem néo-grec der Franzosen —, das Pompejanische und mit besonderer Vorliebe und viel Glück das Japanische wechselten in bunter Folge, ohne daß eine bestimmte dieser Formen eine durchgreifende Geltung hätte behaupten können. Manche dieser Dekorationsstile hinterließen indes deutliche Spuren innigerer Durchdringung — z. B. der Japanismus —, im ganzen aber mußte das gutgemeinte Beginnen, eine neue Kunst in alte Bahnen zu lenken, um so eher scheitern, als eben die Möglichkeit wirklichen Studiums der meisten Stile in Amerika schlechthin ausgeschlossen ist und bei jeder Überlieferung aus zweiter Hand das belebende Element des Originalen unersetzlich verloren geht.

So mußte denn ein vollständig neuer Weg eingeschlagen werden. Ein neuer eigentlich nicht —, galt es ja doch nur zurückzukehren auf eine naturgemäße Entwickelung dekorativer Formen, auf klar erkannte stilistische Prinzipien; allein im Umfang amerikanischer Kunstthätigkeit war ein solches Vorgehen neu, wenn es

1) Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878 (Berlin, Wasmuth), S. 99. — Die amerikanische Tapetenindustrie war übrigens auf der Ausstellung nicht vertreten.



Amerikanische Treppenhausdecoration.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.



auch im Anschluß an verwandte Bewegungen in England [1]) und unter häufigem Hinblick auf chinesische und japanische Dekorationsarten unternommen wurde. Der Vergleich mit den Reformbestrebungen auf unserem Kontinent wird die Vorgänge in Amerika wesentlich verdeutlichen. Hier, und speziell in Deutschland, hatte die Reaktion gegen die modische Beherrschung von seiten Frankreichs die Tapete auf das alleinige Vorbild flacher Webeornamentik gedrängt. Die Papiertapete, sagten gewichtige Stimmen, sei der billige Ersatz für die Wandbekleidung mit Stoffen, sie sei ein minderwertiges „Surrogat“ — mithin ein „unechter“ Stoff — und könne „folglich“ keine andere Aufgabe haben, als den Webstoff möglichst genau nachzuahmen. Wie sie nun im Laufe weniger Jahre dazu gelangte, das Körnchen Wahrheit in jener Lehre — wir meinen den Hinweis auf eine flächenhafte Behandlung — mißzuverstehen, indem sie die Illusion des „echten“ Gewebes täuschend zu erheucheln strebte, das deuteten wir unlängst in unserem I. Streifzug (Bd. I., S. 173 f.) an. Die amerikanische Fabrikation suchte einen weit rationelleren Ausweg. Von vornherein gab sie es auf, ihre Ornamentationsweise nach den Paradigmen noch so stilvoller Gewebe abzuwandeln. Einsichtig bedachte sie die materielle Beschaffenheit und die technische Herstellung der Papiertapete; sie setzte der vorbildlichen Formenwelt keine Schranken, sie fand in der Naturbeobachtung, im vegetabilen Leben eine Fülle originaler Anregungen, sie bildete diese in freiem Spiel der Phantasie zum Zwecke flacher Dekoration um und erfüllte sie mit symbolischem Inhalt. Dazu gesellt sich ein wesentliches Moment: überall bricht sich der für das Praktische, Konstruktiv-Zweckmäßige angelegte Sinn des Amerikaners breite Bahn. Wie er in der Innendekoration vor allem eine deutlich erkennbare Gliederung in der bestimmt accentuirten Umsäumung und Teilung der Flächen liebt, so legt er auch im dekorativen Detail den Nachdruck auf die funktionelle Bedeutsamkeit des Schmuckes. In gewissen Zweigen der Metallotechnik und Holzschnitzerei sind diese konstruktiven Rücksichten besonders scharf ausgeprägt; mancher „amerikanische“ Ofen kann in dieser Beziehung als Beleg angeführt werden.



Fig. 2. Dadomotiv. (Nach The Art Worker.)

Die Dekorationsmotive, welche wir in den Kopfleisten auf S. 25, 30 u. 36 wiedergeben, stellen Borten und Friese, also gliedernde Dekorationsteile dar. Einesteils sind sie direkte Nachbildungen ausgeführter Tapeten, anderenteils einer sehr lehrreichen amerikanischen Publikation — The Art Worker 1878, uns lag nur der erste Band vor — entlehnt. Sie gehören verschiedenen Jahrgängen an, lassen indes überall in bestimmter, klarer Zeichnung das Originelle einer auf stilistische Durchdringung der Formen abzielenden Weise erkennen. In der Fülle ähnlicher Gebilde haben die seltsamsten Motive Verwendung gefunden, klassische Reminiscenzen der Antike paaren sich mit japanischen, oft skurrilen Formen, die Pflanze spielt in charakteristischer Ummodelung oder mit Naturtreue in die oft phantastischen Kompositionen hinein; Tierbildungen, namentlich Vögel sind nicht selten. (S. Kopfleiste S. 30.) Gern in den Friesen und breiteren Bordüren tritt eine Teilung des Rapportes in scharf abgegrenzte Felder ein. (S. Tafel I.) Die Farbengebung ist überall energisch, meist in warmen und tiefgesättigten Tönen gehalten, dabei fast immer mit

1) F. Luthmer hat im „Werkbuch des Tapezierers“ (Stuttgart, Spemann), Lfg. 4, S. 81, einiges wenige über englische Tapeten beigebracht und in Fig. 65 u. 66 (nach der Londoner monatlichen Decoration) „moderne englische Tapeten mit Sockel und Fries“ reproduzirt.

reichlicher Anwendung metallisch-glänzender Effekte. In neueren Erzeugnissen scheint indes der massenhafte Auftrag von Bronzen etwas nachzulassen, und dann weisen diese Borten höchst wirkungsvolle warme Tönungen von harmonischer Lebhaftigkeit der Farben auf. Hier mag die Bemerkung eingeschaltet sein, daß die gegenseitige Annäherung der Tinten in der Lösung antagonistischer und möglichst intensiver Farbenwerte, wenn nicht mehr durch die wirkungsvolle Grundirung mit Gold oder Schwarz, durch eine deutliche schwarze Kontourirung geschieht; also in einer Weise, die an orientalische Vorbilder gemahnt und die vollständig abweicht von der wechselseitigen Abstumpfung der Farbenwerte auf unseren „Stimmung" anstrebenden Stofftapeten. Die ungleich größere dekorative Wirkung dieser amerikanischen Produkte bewährt sich indes erst recht im Bunde mit der ganzen Wand- und Deckenbekleidung. So umsäumt gewöhnlich die



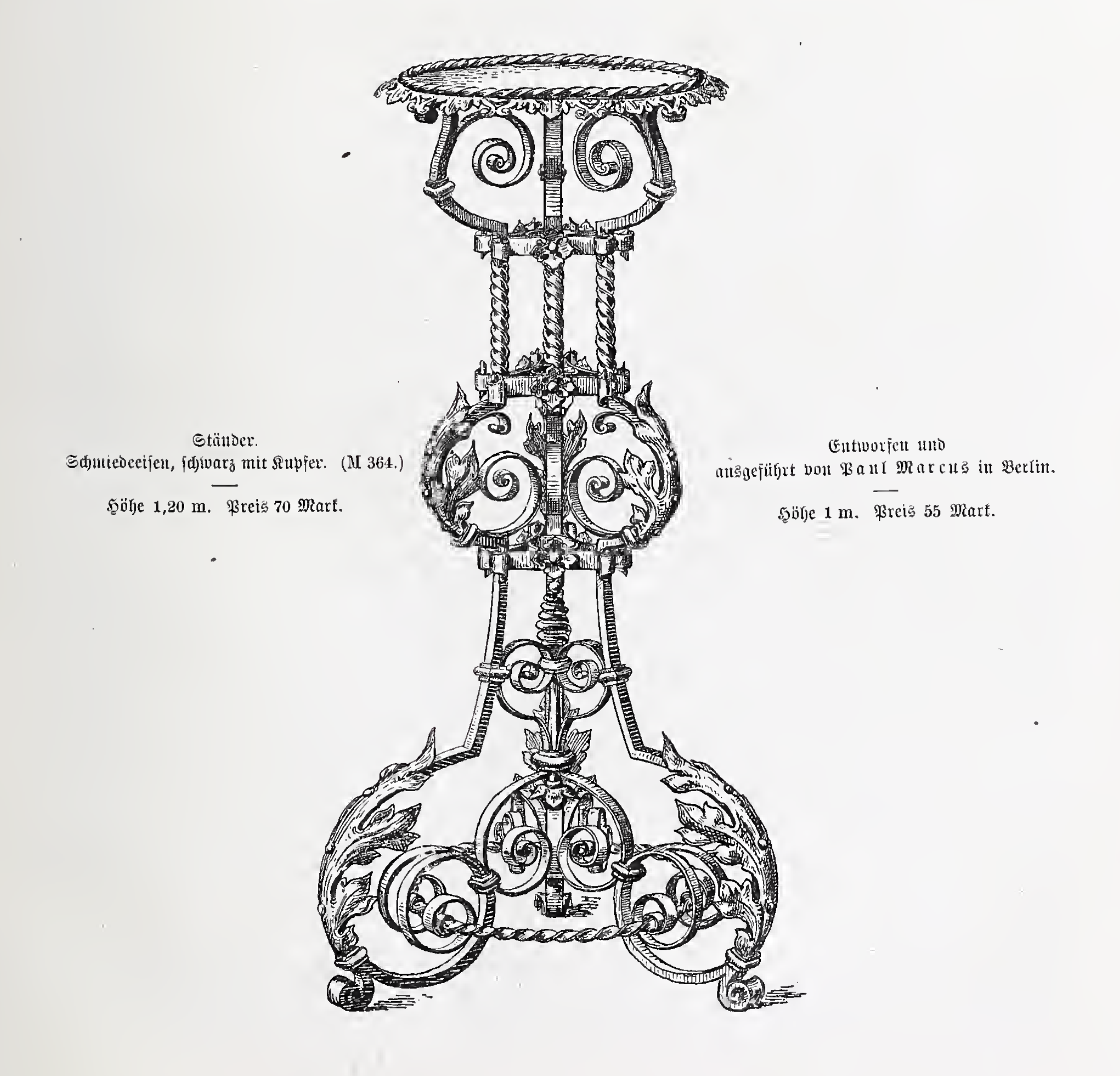
Fig. 3. Dadomotiv. (Nach The Art Worker.)

Wand nach unten ein hoher Sockel (dado, = franz. lambris), welcher meist in zwei verschieden gefüllte Felder (panels) zerlegt ist, welche auf dunklem Grunde reich und effektvoll ornamentirt sind; hier sind langbeinige Vögel (Fig. 2 u. 3), hohe Vasen mit schmächtig gestielten Blumen und Blättern (ein ähnlicher einfacherer Dado auf Taf. I) am Platze. Bei der Dekoration von Treppenhäusern (staircases) entspricht häufig je ein Dadopanel dem Intervall einer Treppenstufe zur anderen, so daß der ganze Sockel der Treppenbewegung folgt. Die Wandfläche über dem Dado ist auf stilistisch strengen Tapeten (Taf. I) indifferent geschmückt, ist ja ihre Bedeutung, einen guten Hintergrund zu bieten, nur sekundärer Natur. Selbstverständlich dienen ihr alle möglichen Dessins zum Schmucke, nur dürfen sie keine auffallende Dekoration zeigen. Den oberen Wandabschluß bilden breite Friese; sie beschäftigen das Auge am meisten und sind daher die Träger der reichsten Dekoration. Ornamentale Renaissancekompositionen, virtuos behandelte Blumen- und Fruchtgewinde, Festons, leichtes Sparrenwerk mit Blumenvasen (Fig. 1) dann freilich auch wirkungsvoll von Pflanzenwerk umschlossene Ausblicke auf historische Landschaften, auf den Vesuv, auf den Nil 2c. — die letzteren allerdings Motive, welche in ihrer monotonen Wiederholung unstatthaft sind —, dann endlich ganze Figurenfriese in der Manier griechischer Vasenmalereien behandelt — kurz, was nur immer eine erfindungsreiche Phantasie ausdenkt zum festlichen Schmuck innerer Räume, findet im Friese an bedeutsamer Stelle dekorative Verwendung.

Auf die Schmückung der Decke ist nicht mindere Sorgsalt verwendet. Den Übergang vom Fries zu ihr bildet ein breiter Streifen einer indifferent gemusterten Tapete (fillingpaper, s. die Tafel II). Die Dekoration der ganzen von uns im Viertel reproduzirten Decke besteht aus der ebenso geschickten wie geschmackvollen Zusammensetzung von sieben verschiedenen Tapeten (composite ceiling decoration). Den äußersten Saum (Nr. I) stellt eine schmale Bordüre dar, dieser läuft parallel, den ganzen mäßig großen Deckenraum rechtwinklig umschließend eine breite, die eigentliche Borte (Nr. II), welche in unserem Falle sich aus drei Quadraten zusammensetzt, von denen zwei mit Blumenwerk auf Goldgrund ornamentirt sind, während das dritte eine Rosette einschließt. Vier Ecken (corners, Nr. III) greifen das Blumenteil

der Borte auf und weisen auf den Mittelpunkt der Decke hin. Dieser ist aus dem viermaligen Aneinanderlegen der Ecke entstanden, auf ihn bereiten gewissermaßen die halben Rosetten (2 corners) in der Mitte der inneren Lang- und Schmalseiten vor. Alle diese Ornamentteile werden von einer schmalen, ausgezackten Borte (Nr. IV) eingefaßt und ein einfaches System sich schneidender Bänder (dividers) — hier tritt wieder die äußerste Borte des Rechtecks ein (Nr. V) — teilt den freigebliebenen Zwischenraum in ungleiche Felder, zu deren Füllungen gewöhnliche Muster genommen werden. Auf unserem Beispiel haben drei verschiedene Tapeten gedient. Das filling-paper (auch inlay- und dot-paper) in den kleinsten Kompartimenten, in tieferer Tönung als die übrigen, stellte schon den Übergangsstreifen zur Wand her (Nr. I); die beiden anderen sind, ein eigentliches Plafondmuster — verworfene Blättchen mit sparsam eingestreuten Goldeffekten (Nr. VII) — und das andere eine Tapete, welche zugleich als Wandfüllung passen würde (Nr. VI).

In dieser Weise ist eine recht zweckentsprechende Deckendekoration zustande gekommen. Das Gepräge der Billigkeit ist ihr aufgedrückt und bestimmt den Umfang ihrer Anwendung. In stilistischer Hinsicht jedoch kann sie wohl mit opulenteren Dekorationen konkurriren und wir stehen nicht an, die Prinzipien, welche ihrer einfachen Ornamentik zu Grunde liegen, der Beachtung derer namentlich anzuempfehlen, welche in der strikten Stoffimitation durch die Papiertapete das Endziel ihrer Bestrebungen erblicken. Wir halten unsere Mitteilung über die skizzirten Vorgänge im Umkreis amerikanischer Kunstindustrie für um so mehr geboten, als gerade die namhaftesten der in diesem Fache in Deutschland schaffenden Künstler in ganz hervorragendem Maße für Amerika thätig sind.



Ständer.
Schmiedeeisen, schwarz mit Kupfer. (M 364.)
Höhe 1,20 m. Preis 70 Mark.

Entworfen und ausgeführt von Paul Marcus in Berlin.
Höhe 1 m. Preis 55 Mark.



Amerikanische Tapetenborte. (Vergl. S. 27.)

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

VII.

Die Faience- und Porzellanfabrik zu Kelsterbach a/M.

Von C. A. v. Drach.

I. Geschichte.

Nach im großherzogl. Hof- und Staatsarchiv zu Darmstadt befindlichen Akten.

Auf eine am 24. März 1758 gemachte Eingabe erhielten der fürstl. Hofjäger Wilhelm Cron zu Rüsselsheim und dessen Schwager Joh. Christian Frede, ein gelernter Faiencier oder Porzellanfabrikant, welcher am Mönchbruch im Triburer Gemeindewald eine zur Herstellung von Faience vorzüglich geeignete Erde entdeckt hatte, seitens des Landgrafen Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt ein Privileg (d. d. 15. September 1758) zur Anlage einer Faiencefabrik; sie begannen sofort mit Aufrichtung derselben zu Königstetten, einem Dorfe bei Rüsselsheim. Zunächst nur in kleinem Maßstab betrieben, lieferte sie sehr geringen Ertrag, so daß sich Cron bald mit Drangabe des hineingesteckten Vermögens aus dem Unternehmen herauszog; Frede ließ indessen die Sache nicht fallen und erhielt in seinem andern Schwager Kaspar Maintz, kurmainzischem Wegeinspektor zu Straß-Bessenbach, der auch eine Cron zur Frau hatte, einen Kompangon, welcher, nachdem ihm die Niederlassung im Darmstädtischen gestattet war, mit seinen Mitteln die Anlage einer neuen größeren Fabrik in Kelsterbach a. M. möglich machte, die unter dem 25. Januar 1760 ein neues Privilegium erhielt, wonach Kaspar Maintz als der vornehmste und Hauptfabrikant benannt und angeführt werden soll. Es wäre möglich, daß mit K bezeichnete, gerade nicht häufig vorkommende Faiencen den Fabriken zu Königstetten und Kelsterbach entstammten.

Über den Erfolg und weiteren Verlauf des Maintzschen Unternehmens fehlen Nachrichten, da Akten erst wieder aus dem Jahre 1772 vorliegen. Aus denselben geht zunächst hervor, daß die Fabrik, in welcher nun auch feines Porzellan[1]) hergestellt wurde, inzwischen in herrschaftlichen Besitz übergegangen war und in dem herrschaftlichen Vorwerke zu Kelsterbach unter Oberaufsicht des Kammerdirektors Pfaff betrieben ward. Das finanzielle Resultat war aber auch hierbei unbefriedigend und betreffen die vorhandenen Akten zunächst das Projekt eines Verkaufs der Fabrik oder der Überlassung derselben an eine Gesellschaft, um durch Aufwendung größerer Mittel zu einem besseren Ertrag zu kommen; dabei wird auch die Anlage einer Pfeifenfabrik nach dem Muster der zu Offenbach, welches damals unter fürstl. isenburgischer Hoheit stand, ins Auge gefaßt. Zur Feststellung des Wertes des Objektes finden sich Inventare und Rechnungen der „Fürstl. feinen Porzellan- und Faiencefabrik zu Kelsterbach“ aus der betreffenden Zeit; Ende des Jahres 1772 geht dieselbe an eine Ge-

1) Die von Jacquemart gegebene Notiz, daß ein sächsischer Arbeiter, Namens Busch während des siebenjährigen Krieges eine Porzellanfabrik zu Kelsterbach angelegt habe, stimmt hierzu sehr gut.

sellschaft mit 20 Aktien zu 500 fl., von denen zwei dem Fiskus verbleiben, über.

Als technischer Direktor fungirt damals Joh. Jakob Lay, als Maler finden sich Barth und Weidel, als Poussirer Adam und Neufarth; es sind überhaupt 12—15 Leute in der Fabrik thätig. Aus dem Inventar des vorhandenen fertigen Porzellans (im Anschlag von 778 fl. 43 kr.), welches aus Gebrauchsgeschirr in den verschiedensten Ausführungen und Dekorationen, sowie künstlerisch ausgeführten Gruppen und Figuren besteht, heben wir einige der letzteren heraus mit Angabe der Preise:

Laufer ins Bauernmädchen verliebt .	à 12 fl.
Schäfer und Schäferin	à 8 fl.
Jäger und Jägerin	à 8 fl.
Der Soldat mit seinem Mensch[1] . .	à 6 fl.
Die Elemente	à 8 fl.
Leeres Pferd	à 15 fl.
Der Kantor	à 14 fl.
Spinngruppe	à 12 fl.
Diana	à 5 fl.
Venus	à 10 fl.
Dragoner	à 4 fl.
Kupido auf dem Bock . .	à 3, 4 und 6 fl.
Spiegelrahmen mit dem fürstl. Wappen	à 30 fl.

u. s. w."

Von den vorrätigen Faiencen, die auf 1599 fl. 19 kr. gewertet sind und aus allem möglichen Haus- und Küchengeschirr bestehen, wären besonders zu bemerken:

„Potolien	à 3 fl. 30 kr., 4 fl. 4 fl. 30 kr.
Terrinen	à 2 fl. 30 kr. ꝛc.
Pfaffenkappen(?)	à 40 und 50 kr."

Es kommen in den Inventaren ferner vor die Gipsformen für das feine Porzellan, und zwar 75 von dem Possier Vogelmann, eine von Freybott, 55 von dem „gegenwärtigen unvergleichlichen Possier Antonius Seefried", deren Zusammensetzung oft sehr schwierig sei. Das Inventar sowie die Rechnungen wurden aufgestellt von Ernst Ludwig Wilhelm Volck, zeitigem Diakonus zu Kelsterbach, welcher im Jahre 1772 die Geldgeschäfte der Fabrik besorgte; es figurirt in den Rechnungen auch ein Posten für Porzellanfiguren, welche die gnädigste Herrschaft ohne Zahlung bekommen hat, mit 356 fl. 30 kr. und dürfte sich noch manches Stück hiervon in den großherzoglichen Schlössern vorfinden. Aus den beiliegenden Belegen verdient einer erwähnt zu werden von Andreas Kuntze[1]), Emailleur aus Höchst a. M., über gelieferte Farben im Betrag von 59 fl. 15 kr. vom 8. Mai 1765 und ausgestellt für den Kabinettskassirer Pfaff, der also schon damals die Fabrik verwaltet haben muß, so daß die Kaspar Maintzsche Anlage als solche auch nur wenige Jahre bestanden haben kann.

Seit dem Übergang an die Herrschaft wird die Fabrik eine durch Kombination von H mit D gebildete Marke geführt haben, welche sie auch bis zum Schlusse behalten hat, wenn schon sie später wieder in Privatbesitz kam. Auf dem feinen Porzellan war darüber noch eine Krone angebracht, eine Marke, die schon Jacquemart auf Hessen-Darmstadt bezieht, ohne den speziellen Fabrikationsort zu kennen.

Die Fabrikation von Porzellan scheint nach dem Übergang an die Gesellschaft eingestellt worden zu sein, denn in einer Resolution vom 5. April 1773 wird für die Darmstädter Lande nur alle ausländische Faience verboten, da die Kelsterbacher Fabrik gute Waren liefere und den inländischen Bedarf vollständig decken könne. Am 23. September 1773 wurde Lay für die Herrschaft und für die Gesellschaft als Direktor verpflichtet. Wir haben dann zunächst erst wieder Nachrichten aus dem Jahr 1789, wonach sich Lay bereit erklärt, auf besonderen Wunsch des Erbprinzen, also des späteren Großherzogs Ludwig I. wieder die Fabrikation von feinem Porzellan zu versuchen, wozu ihm unterm 9. Juni dieses Jahres das Kelsterbacher Vorwerk überlassen wird; gleichzeitig erhält er auch noch andere Unterstützungen. Am 18. Mai 1799 wird die Fabrik diesem seitherigen Direktor Johann Jakob Lay und seiner Ehefrau Katharina Christiana Treutel und allen ihren ehelichen Nachkommen als Erbleihe käuflich überlassen. Im Jahre 1802 entzieht aber der Fürst der Fabrik seine Unterstützung, „indem", heißt es in dem betreffenden Reskript, „das Porzellan, was sie verfertigt, das schlechteste ist und nach Proportion das teuerste, was ich kenne". Lay wird aus dem Kelsterbacher Schloß entfernt, giebt den ihm hierdurch, sowie durch die feine Porzellanfabrikation überhaupt erwachsenen Schaden nach sehr mäßiger Schätzung auf

1) Heißt in einer anderen Aufstellung: „Der Sultan und Sie."

1) Man sehe über ihn: Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt, S. 269.

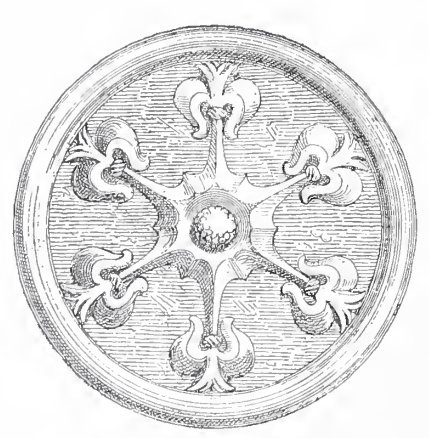
3564 fl. 52 kr. an und bittet mit Rücksicht auf die seither infolge der Kriegsläufte gehabten sehr schlechten Zeiten um Erlaß der ihm aus öffentlichen Mitteln vorgestreckten Gelder. Letzterer wird ihm denn auch teilweise gewährt.

Die Fabrik muß trotzdem bald wieder sehr in die Höhe gekommen sein; denn einerseits finden sich ihre Produkte noch sehr häufig bei der Bevölkerung der Umgegend und im Antiquitätenhandel, anderseits wird es aber auch aktenmäßig festgestellt durch eine Eingabe der Flörsheimer Faiencefabrikanten Machenhauer und Kronenbold an die großherzogliche Regierung in Darmstadt, worin dieselben bitten um die Gestattung, auch von der Mönchsberger Erde ins Nassauische holen zu dürfen, welcher Erde die Kelsterbacher Fabrik namentlich ihre Blüte verdanke, so daß sie gegenwärtig (1811) ca. 60 Arbeiter beschäftige. Das Ausführen dieser Erde war durch eine bei den Akten befindliche Verfügung im Jahre 1809 mit strenger Strafe belegt worden und konnte auch im Jahre 1818 sogar dem Hofrat Reuling zu Darmstadt, der in Mainz eine Faience- und Steingutfabrik durch seinen Geschäftsführer Hertel betreiben ließ, nicht zugestanden werden, weil im Privilegium für Kelsterbach von 1799 dieser Fabrik das ausschließliche Recht zur Benutzung der Gruben zugesprochen war.

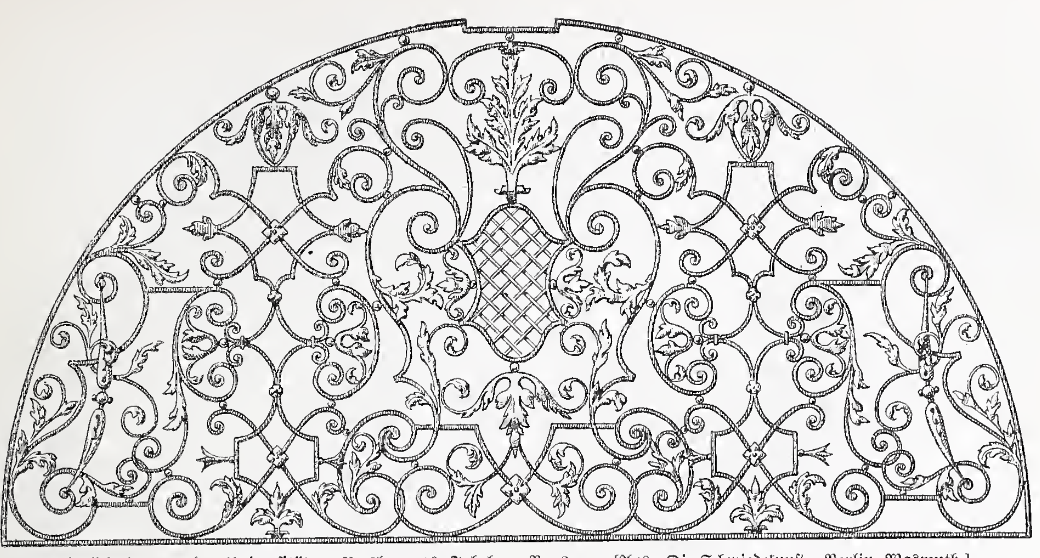
Das letzte Lebenszeichen unserer Fabrik bei den Akten ist ein Gesuch der verwitweten Hofrätin Weimar zu Kelsterbach, als Erbleihträgerin der dortigen Faience- und Steingutfabrik, worin sie bittet, die Errichtung einer neuen Faiencefabrik im Großherzogtum (zu Offenbach durch C. Urban Keller) als gegen ihr Privileg gehend nicht zu gestatten. Es wurde jedoch am 2. Oktober 1823 gegenteilig entschieden.

Festzustellen, in welcher Beziehung diese neue Offenbacher Fabrik zu der früher, als die Stadt noch isenburgisch war, daselbst vorhandenen stand, sowie die Hauptdaten aus der Geschichte der beiden Offenbacher Fabriken, der Flörsheimer und der erwähnten Mainzer zu ermitteln, endlich ausfindig zu machen, wann unsere Kelsterbacher Fabrik eingegangen, müssen wir den betreffenden Örtlichkeiten näher stehenden Lesern dieses Aufsatzes überlassen.

Der Güte des Herrn Ernst Zais in Wiesbaden verdanke ich die Mitteilung, daß das Kelsterbacher Fabrikgebäude, gegenwärtig als Wirtshaus, noch existirt, daß aber Einrichtungen, Formen u. s. w. in demselben nicht mehr vorhanden sind. Derselbe schreibt mir ferner, daß in dem im Frankfurter Stadtarchiv befindlichen Meßschema von 1818 auf S. 48 Joh. Jakob Lays Erben, Weymar von Kelsterbach mit selbst fabrizirtem Faience und Steingut auf dem Liebfrauenberg Nr. 10 feilhaltend vorkommen.



Schlußsteinrosette aus Saalfeld.



Oberlichtgitter an der Universität zu Breslau. 18. Jahrh. — Br. 3 m. [Aus: Die Schmiedekunst. Berlin, Wasmuth.]

Bücherschau.

III.

Die Schmiedekunst. Nach Originalen des 15.—18. Jahrhunderts. — Berlin 1885, E. Wasmuth. Fol. 8 Hefte von je 10 Taf. à Mk. 4.

A. P. — Kein Zweig des modernen Kunsthandwerks ist fast überall so schnell und gleichmäßig aufgeblüht wie die Schmiedekunst; kaum eine zweite ist so schnell populär geworden. Nicht bloß an öffentlichen Prachtbauten, sondern auch am einfachen Bürgerhause gehört das Schmiedeeisen heute wieder, wie in früheren Zeiten, zum beliebten Schmuck; diese derbe volkstümliche Kunst an der Straße ist zu einem guten Teil mit berufen, Geschmack und Sinn für schöne Form im Volk zu erwecken und zu verbreiten. Ja selbst in den Salon ist sie gedrungen, nicht immer in richtiger Weise — aber ein Beweis, daß sie in allen Ständen Freunden begegnet.

Nicht zum geringsten Teil ist dieser Aufschwung dem Studium und der Benutzung alter Vorbilder zu danken, welche noch in reicher Fülle fast jede deutsche Stadt birgt. Hier lernte man wieder, was eigentlich Schmiedetechnik sei, welche durch Blecharbeit fast ganz verdrängt war. In Zeitschriften und speziellen Vorlagewerken wurden hervorragend schöne Muster alter Schmiedearbeiten abgebildet und so dem Bureau der Architekten und der Werkstatt erwünschtes Material zugeführt. Heute ist bereits der intelligente Arbeiter so weit, eine hinreichend klare Abbildung zu verstehen und nach ihr zu arbeiten. Die Fülle des Materials sowohl als das Bedürfnis, den Formenkreis zu erweitern, rechtfertigt immer weitere Publikationen. Sollen dieselben heute wirklich nutzbringend sein, so müßen sie eben direkt in der Werkstatt nicht nur gebraucht werden können, sondern es darf auch nicht darauf ankommen, sie zu verbrauchen; sie erfordern also möglichst große Aufnahmen, wenn nötig mit Details, klare Darstellung und große Billigkeit.

Diesen Forderungen kommt das in Rede stehende Werk, von dem bis jetzt drei Lieferungen vorliegen, in ausgedehntem Maße nach. Die Wiedergabe der Originalaufnahmen (nicht Photographien) durch Zinkätzung ist vortrefflich, die Zeichnungen selbst klar und deutlich, so daß auch der Techniker diese Blätter fast alle direkt verwenden kann. Die Sammlung beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Zeit, sondern soll Arbeiten vom 15. bis 18. Jahrhundert umfassen, und zwar gleichmäßig alle Arten Schmiedearbeit. Sie ist daher in jedem Baubureau und jeder Schlosserwerkstatt unentbehrlich, zumal der billige Preis von 4 Mark für 10 Tafeln in gr. Folio ihre Anschaffung überall gestattet.

IV.

Proben weiblicher Handarbeiten mährisch-ländlicher Hausindustrie. Herausgegeben vom mährischen Gewerbemuseum in Brünn. 1885. Verlag von W. Burkart in Brünn. Preis Mk. 20.

S. Im Anschlusse an das kürzlich eingehend besprochene große Illustrationswerk über die kunstgewerblichen Objekte der Brünner Ausstellung kirchlicher Kleinkunst hat der äußerst rührige Vorstand des mährischen Gewerbemuseums der alten weiblichen Hausindustrie seines Landes ein ehrenvolles Denkmal gesetzt. Sechsundzwanzig von Römmler und Jonas in Lichtdruck vortrefflich ausgeführte Tafeln veranschaulichen dreiunddreißig Stickereien, von denen die meisten dem 17., manche dem 18., einzelne sogar unserem Jahrhundert angehören. Nur wenige von ihnen haben ursprünglich kirchlichen Zwecken gedient, die Bestimmung der übrigen war eine sehr verschiedene; Schürzen wechseln mit Halskragen, Ärmelbesätze mit Brautschleiern, Bettvorhängeborduren mit Umhängetüchern ab. Nicht minder mannigfaltig ist das Material sowohl des Grundes, welches in Baumwolle, weißem, gelbem, blauem, schwarzem Leinen besteht, wie der Musterung, die hier mit Garn, dort mit Seide, stellenweise sogar in Baumwolle hergestellt wurde. Die größte Varietät aber zeigen die Techniken, die außer dem am meisten vertretenen Stiel- und doppelseitigen Flachstich den Kreuz- und Holbein-, den Stopf- und Durchbruchstich und in den Spitzenbesätzen die Filet- und Klöppelmanier aufweisen. Die meisten Dessins sind mehrfarbig gehalten, und da in der harmonischen Stimmung des Kolorits die Hauptzierde dieser Art von Stickereien besteht, so möchte man freilich die eine oder andere Tafel gerne chromolithographisch behandelt sehen. Die Verzierungen sind mit Vorliebe dem Pflanzenreiche, einige auch der Tier-, speziell der Vogelwelt entlehnt, die Hauptrolle aber spielt die Herzform, die in den vielfachsten Variationen immer wiederkehrt. Muster und Färbung lassen die Ursprungsstätte mit ziemlicher Sicherheit erkennen und unschwer beurteilen, ob sie aus slovakischen oder mährischen, aus kroatischen oder hannakischen Frauenhänden hervorgegangen sind. Die slovakischen Arbeiten sind den italienischen verwandt, mit denen sie eine gewisse Strenge im Stile teilen, die hannakischen sind mehr orientalisch angehaucht, darum phantastischer geartet und wie wilder in der Form, so komplizirter in der Ausführung. Fast alle Muster aber eignen sich nachgebildet zu werden, jedenfalls über das Stickereiornament, seinen Charakter und seine Behandlung zu belehren. Es kommt nur darauf an, diese Sprache recht verstehen und unseren modernen Bedürfnissen anpassen zu lernen. In diesem endlich wieder lebhaft erwachten Lernbestreben sind sehr geeignet zu unterstützen die drei Vorträge, welche von auf diesem Gebiete höchst unterrichteten Damen gehalten, die Einleitung unseres Werkes bilden und an die sich das „Inhaltsverzeichnis" anschließt, d. h. die kurze Beschreibung der einzelnen Tafeln. Ihr sorgsames Studium wird manche nützlichen Winke geben und mit dazu beitragen, das, was einer ausgestorbenen oder im Absterben begriffenen Industrie entnommen, wieder zu einer neuen fruchtbaren Beschäftigung, zu einer wahren Hausindustrie werde.

V.

The Journal of Indian art. Ed. Groggs in London. Vierteljährlich ein Heft in gr. 4^{0}. mit zahlreichen Tafeln in Farbendruck. Preis pro Jahr 16 Mark.

Las. — Unter vorstehendem Titel erscheint seit dem Beginne des Jahres 1884 unter fördernder Teilnahme der indischen Regierung eine Vierteljahrsschrift, die in Deutschland unbekannt geblieben zu sein scheint, mindestens noch nicht die Beachtung gefunden hat, welche sie als eine Quelle reicher Anregung und Belehrung für viele Zweige des Kunstgewerbes verdient. Der das Unternehmen einführende Aufsatz stammt aus der Feder des um das indische Kunstgewerbe mannigfach verdienten Sekretärs der indischen Regierung, E. C. Buck. Derselbe steht an der Spitze der indischen Fachschulen und läßt es sich außerordentlich angelegen sein, die uralten Traditionen der Handfertigkeit in manchen kunstgewerblichen Betrieben, wie sich solche häufig als ein streng gehütetes Geheimnis nur in einzelnen indischen Handwerkerfamilien fortgepflanzt haben, nicht allein vor völligem Aussterben zu bewahren, sondern sie möglichst zu einem Gemeingut zu machen, indem er es versucht, die der alten Verfahrungsweisen noch kundigen Leute als Werkführer für seine Fachschulen zu gewinnen. In

dem erwähnten Aufsatze stellt er es als Aufgabe und Ziel der Zeitschrift hin, die Verbreitung genauerer Kenntnisse von den bisher nur in sehr kleinen Kreisen bekannten verschiedenartigen Typen indischer Kunstübung anzubahnen, um an der Hand dieser Kenntnisse demnächst ein Urteil darüber zu ermöglichen, welche Erzeugnisse der dortigen Kunstindustrie sich direkt für die Märkte Europas und Amerikas verwenden oder doch sich deren Geschmacksrichtungen anpassen lassen. In letzter Linie soll auf diese Art der Handel und Verkehr in und mit Indien gefördert und gehoben werden. Neben diesem rein praktischen Zweck macht übrigens das Blatt durch seinen reichen Inhalt an interessanten Aufsätzen aus allen einschlägigen Gebieten, sowie durch die sie begleitenden überaus zahlreichen und guten Illustrationen auch weitere Interessentenkreise mit dem so hoch entwickelten indischen Kunstgewerbe und seinen Erzeugnissen intimer bekannt, als dies bisher, namentlich in Deutschland, der Fall ist. Um von der Vielseitigkeit des Inhalts der erschienenen Hefte eine Anschauung zu geben, seien aus der Reihe der in ihnen enthaltenen größeren Aufsätze die folgenden erwähnt: Messing- und Kupferwaren in Punjab und Kaschmir, Emailarbeit und andere kunstgewerbliche Betriebe in Rajputana und den angrenzenden Provinzen, indische Architektur der Jetztzeit, Thana-Seiden, Holzschnitzerei in Punjab, Bidriware, Elfenbeinschnitzerei u. s. w.

VI.

E. Kumsch, Japanalbum. Dekorative japanische Handzeichnungen im königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden, I. Serie, 30 Blatt Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, M. Heßling. Preis 20 Mk.

C. G. — In eleganter Ausstattung führt die Publikation getreue Wiedergaben von japanischen Originalzeichnungen vor. Diese, mit spitzem Pinsel und Tusche auf Reispapier gefertigt, zeigen in der eigentümlichen Stilisirung, in der überraschenden Naturwahrheit und der Tiefe der Beobachtung uns das intelligente Volk des fernen Ostens von seiner liebenswürdigsten Seite: eine Fülle von Pflanzen, Blattwerk und Blumen, Käfern und Schmetterlingen, Vögeln und Säugetieren, alle in sicheren Konturstrichen lebenswahr fixirt; eine geschickt ordnende Hand ist in jedem Blatte zu erkennen. Für das moderne Kunstgewerbe sind diese Vorlagen in hohem Grade wertvoll, denn sie führen leicht und überzeugend in die Vorgänge des japanischen Dekors ein und geben in ihrer Vielseitigkeit dem Zeichner Anregung in reichlicher Fülle. Freilich wird der Kopist selten etwas ganz Passendes für seine Zwecke finden. Wer aber die Technik der Darstellung studirt und an ihr die nur durch die perspektivische Unbeholfenheit und durch einen neckisch-barocken Zug beirrte Naturwahrheit der Japaner lieben gelernt hat, dem wird Wald und Flur genug Motive bieten, deren Übertragung ins Stilistische sich mit der Kenntnis der Gesetze japanischen Empfindens wesentlich leichter vollziehen wird. Wir empfehlen daher das Buch namentlich auch gewerblichen Lehranstalten.

VII.

Japanische Tuschzeichnungen des Mitzugoro in Hiogo. — In Mappen von je 24 Tafeln Lichtdrucken von Römmler & Jonas. — Berlin 1885, Paul Bette. Pro Mappe 12,50 Mk.

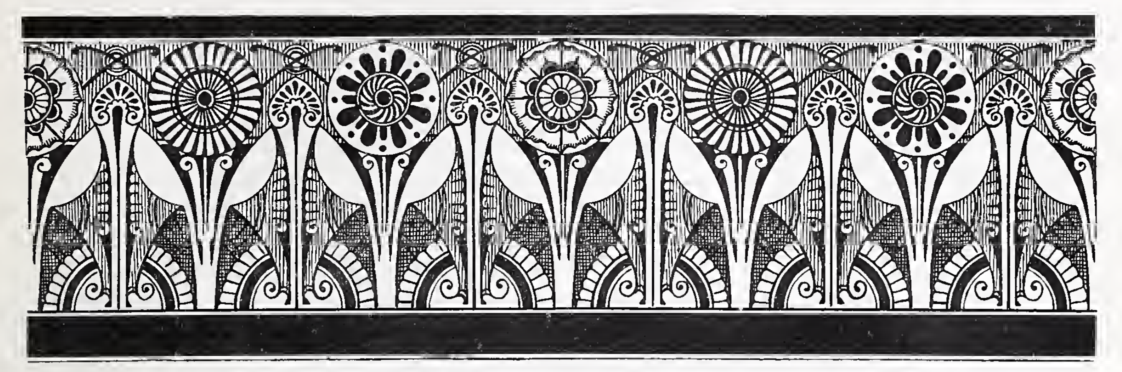
A. P. — Der Anklang, welchen das früher in gleichem Verlage erschienene, von uns angezeigte Originalholzschnittwerk des Baïleï gefunden, hat den Verleger ermutigt, eine Anzahl Originalzeichnungen des Mitzugoro, eines japanischen Malers in Hiogo, in Lichtdruck zu publiziren. Der Künstler gehört zu denjenigen japanischen Malern, welche, die Traditionen ihrer alten Schulen hochhaltend, auf die Ausarbeitung ihrer Zeichnungen Mühe und Sorgfalt verwenden, sich nicht darauf beschränken, immer wieder und wieder dieselbe Zeichnung für den europäischen Markt zu kopiren, sondern wirklich noch selbständige Kompositionen schaffen. Dieses Streben und seine Erfolge treten in den vorliegenden Zeichnungen deutlich zutage. Der Künstler beschränkt sich auf Darstellung von Pflanzen und Tieren, allein oder in Verbindung mit einander. Jede Zeichnung giebt eine geschlossene Komposition, der oft ein humoristischer Zug innewohnt, wenn Tiere zur Verwendung kommen. Es ist weniger die bei dem japanischen Volk so beliebte und reich ausgestaltete Tierfabel, aus welcher der Künstler schöpft, als vielmehr eigene launige Einfälle, die ihm, wie es scheint, bei der Arbeit gekommen, aus dem Pinsel gleichsam herausgeflossen sind.

Die Verwendbarkeit der mannigfachen anmutigen Motive, welche die Zeichnungen des Mitzugoro darbieten zur Dekoration aller möglichen Gegenstände und in den verschiedensten Techniken, leuchtet ohne weiteres ein: für den Schmuck von Schrank- und Thürfüllungen, vorzüglich aber keramischer Produkte und als Vorlagen für Stickerei bieten dieselben ein reiches Material. In Schulen als Vorlagen benutzt, dürften diese Blätter sich besonders zur Einführung in das Studium nach der Natur eignen, indem es keine europäische Zeichenvorlage in der Beobachtung der belebten Natur mit diesen Arbeiten aufnehmen kann. An diesen Blättern sollen die Schüler weniger zeichnen als sehen lernen, um im Sinn der Japaner die Natur zu erfassen.

Der Verleger ist durch gute und zweckmäßige Ausstattung den Originalen gerecht geworden. Er mußte Lichtdruck zur Reproduktion wählen, weil die größeren getuschten Flächen der Originale nicht wohl durch ein anderes Verfahren wiederzugeben waren; der Druck erfolgte auf Postpapier, um ein bequemes direktes Auftragen auf den zu dekorirenden Gegenstand zu ermöglichen. Die Rückseite des auf Karton gedruckten Titelblattes dient zugleich als Unterlage für die durchscheinenden Lichtdrucke bei Besichtigung oder Benutzung als Vorlage.



Tuschzeichnung des Mitzugoro.



Amerikanische Tapetenborte. (Vergl. S. 27.)

Die Levantinische Ausstellung in Düsseldorf.

Von Julius Lessing.

Der Central-Gewerbe-Verein für Rheinland und Westfalen hat bekanntlich vor Jahren in Düsseldorf ein Kunstgewerbemuseum begründet, das unter Leitung von Frauberger eine erfolgreiche Thätigkeit entwickelt. Das Museum hat die Aufgabe, den vielen Industriestädten der beiden Provinzen das Material an Vorbildern möglichst direkt zuzuführen, und muß daher seine Sammlungen mit besonderer Rücksichtnahme auf die vorhandenen Gewerbebetriebe einrichten.

Aus diesem Grunde wurde vor einem Jahre eine sehr reiche Textilsammlung erworben, welche der auf diesem Gebiete als Forscher und Kenner rühmlichst bekannte Dr. Bock zusammengestellt hatte. Diese Textilsammlung hatte von mittelalterlichen Stücken, welche Dr. Bock in früheren Jahrzehnten in so reicher Fülle zusammenzubringen wußte, nicht mehr viel aufzuweisen, dagegen war die Zeit der Renaissance, vor allem die italienische Kunstweberei des 15. bis 17. Jahrhunderts, vorzüglich vertreten und von den übrigen wichtigen Perioden, sowohl der eigentlichen Weberei als der Nadel- und Spitzenarbeit, waren zum mindesten reichliche Proben vorhanden.

Diese Sammlung wurde in einer Form erworben, welche ein weiteres Zusammenarbeiten des Dr. Bock mit dem Düsseldorfer Institut erleichterte. Dr. Bock hat es übernommen, bei seinen Forschungsreisen, die er in unverwüstlicher Frische selbst unter den schwierigsten Verhältnissen durchzuführen versteht, zunächst die Bedürfnisse von Düsseldorf zu berücksichtigen und dem dortigen Institut alle seine Erwerbungen, soweit sie für dasselbe von Wichtigkeit sein können, in erster Linie zur Verfügung zu stellen. Diese Kombination muß man als eine sehr glückliche bezeichnen. In Düsseldorf hat der Leiter des Institutes ein vollgerütteltes Maß von Arbeit, wenn er die zahllosen Ansprüche der Zweigvereine in allen großen und kleinen Industriestätten des Rheinlandes befriedigen soll. Für längere Reisen behufs systematischer Ankäufe ist keine Stelle vorhanden, und wollte man selbst eine solche Stelle schaffen, so würde es schwer sein, den geeigneten Mann zu finden, im besten Falle würde man ihn durch langjährige kostspielige Erfahrung heranziehen müssen, eine Aufgabe, die ein Provinzialmuseum mit begrenztem Arbeitsgebiet nicht erfüllen kann. In Dr. Bock hat dagegen das Museum eine Hilfskraft ersten Ranges, einen Mann von weitester Erfahrung und sicherem Blick für das wirklich Brauchbare und Verwendbare.

Auf diese Verbindung hin hat Dr. Bock eine Reise in den Orient unternommen, die sich einstweilen auf die türkischen Lande, Nordgriechenland und die Küste von Kleinasien beschränkt hat. Die Früchte dieser fast achtmonatlichen Reise sind jetzt in der levantinischen Ausstellung ausgebreitet, die einstweilen noch Eigentum des Dr. Bock ist, aber voraussichtlich ganz oder doch zum größten Teil in den Besitz von Düsseldorf übergehen wird. Diese Ausstellung füllt zwei große Säle im Erdgeschoß der neu-

erbauten Kunsthalle in Düsseldorf, in deren Obergeschoß zur Zeit die Andreas Achenbach-Ausstellung stattfindet. Diese beiden Säle enthalten aber kaum die Hälfte des Materials, die größere Menge der Stücke hat in einem Schulhause in der Bleichstraße in mehreren Sälen untergebracht werden müssen.

Die Ausstellung ist sehr lehrreich in dem, was sie bringt, und in dem, was sie nicht bringt. Sein besonderes Augenmerk hat Dr. Bock naturgemäß wieder auf die Webereien gerichtet. Wir wissen, daß fast alle Prachtstoffe, welcher sich das Mittelalter in Europa bediente, aus dem Orient stammen, während wir nur in den seltensten Fällen mit einiger Genauigkeit diejenige der vielen Kulturstätten des Islam anzugeben vermögen, der das einzelne Produkt entstammt. Es wäre von größter Wichtigkeit, neben den Hunderten von Stücken, welche sich besonders in unseren deutschen Kirchen auffinden lassen, nun auch aus dem Orient verwandte Stücke mittelalterlichen Ursprungs und sicherer Provenienz zu erhalten. Wenn irgend jemand befähigt ist, solche wenn auch noch so unscheinbaren Reste aus verborgenen Winkeln herauszuholen, so ist es Dr. Bock; daß die Aussichten nicht groß waren, sagten wir uns gemeinsam bei seiner Abreise, denn gerade an den Orten, an welchen man produzirt, vernutzt man auch die Waren und verwirft die gebrauchten Reste ohne Bedenken. Trotzdem konnte es möglich sein, daß an abgelegenen Stellen alte Reste als Reliquien oder Ähnliches sich erhalten hatten. Dr. Bock setzte seine Hoffnung vornehmlich auf die siebenunddreißig Klöster des Berges Athos, die seit einem Jahrtausend dort in hermetischer Abgeschlossenheit thronen. Diese schwer zugänglichen und nur für einen im Kultus geschulten Mann behandelbaren Stätten waren auf einen etwaigen Bestand von alten Kirchengewändern hin noch nie untersucht. Wir erwarteten mit Spannung das Ergebnis — aber es war von nur geringstem Belang. Die alte kirchliche Vorschrift, daß Gegenstände, die zum Kultus gedient haben und nicht mehr benutzbar sind, vernichtet werden müssen, damit nicht Geweihtes in profane Hände gerät, wird dort so genau befolgt, daß man bis heute solche Bruchstücke sorgsam in das Meer versenkt.

Was Dr. Bock von dort mitgebracht hat, geht nicht über das sechzehnte Jahrhundert zurück, und nur einige Bruchstücke mit griechisch-christlichen Inschriften und Darstellungen zeigen uns eine Gruppe von Arbeiten, die wir sonst noch nicht kannten.

Auch was Dr. Bock sonst auf den Bazaren von Konstantinopel und anderweit erworben hat, geht kaum über das fünfzehnte Jahrhundert zurück und bringt uns auch keine eigentlich neuen Typen. Aber trotzdem ist das Material von größter Bedeutung. Im fünfzehnten bis sechzehnten Jahrhundert sind im Orient Prachtstoffe gefertigt worden, die zum Schönsten gehören, was die Weberei überhaupt hervorgebracht hat. Der Orient hatte damals lebhafte Fühlung mit dem Abendland, besonders mit Venedig; bei vielen dieser herrlichen Samt- und Seidenbrokate mit großgeschwungenen Goldmustern wissen wir nicht, ob es Arbeiten sind, welche der Orient für Venedig oder welche Venedig für den Orient gemacht hat, saßen doch damals am Canale grande im Fondaco dei Turchi hunderte, ja tausende von Orientalen mit allerlei Gewerk. Diese Muster, welche uns auf alten Venetianer Bildern häufig begegnen, zeigen die Fläche durch kräftige Ranken geteilt, in den Feldern stehen große Blüten, teils dem mittelalterlichen Granatapfelmuster, teils den orientalischen Nelken und Tulpen verwandt. Für einzelne Stücke solcher Prachtstoffe, die zu den größten Seltenheiten gehören, wurden auf der Auktion Castellani 1884 in Rom über 1000 Lire gezahlt. Außer diesen Stoffen giebt es nun auch noch gleichzeitige meist mit schwerem Atlasgrund und reichen in Gold, Silber und Seide ausgeführten Mustern, wie sich solche genau in den Fliesenwänden von Byzanz und Brussa finden, und die wir wohl mit Recht als Fabrikate von Brussa, der alten Hauptstadt der asiatischen Türkei, ansehen. Eine dritte Gruppe, die etwa in dieselbe Zeit fällt, ist persischen Ursprungs, mit sehr anmutigen, stilisirten Blütenzweigen. Von diesen verschiedenen Gruppen, deren Produkte sehr schwer zu beschaffen sind, welche aber nicht nur die reizendsten, sondern auch die am meisten lehrreichen und ausnutzbaren Muster enthalten, hat Bock nun eine unvergleichlich reichhaltige Sammlung zusammengebracht. Die Stücke sind zum Teil sehr groß, aber selbst kleinere Bruchstücke sind durch verständige Ergänzung — durch Malerei — für die eigentliche Benutzung in Schule und Werkstatt von demselben Nutzen. Diese Gruppen werden nun noch durch eine Menge anderer

Stücke sehr wesentlich ergänzt. Koptisch-ägyptische Stoffe der frühchristlichen Zeit, griechische und asiatische Stickereien und Spitzen, gedruckte Kattune von Cypern, außerdem noch zahlreiche türkische Stoffe des vorigen Jahrhunderts erweitern das Gebiet sehr bedeutend. Auch mittelalterliche Stoffe sind aus der Sammlung eines rheinischen Antiquars erworben und der jetzigen Bockschen Sammlung angefügt worden. An Teppichen hat Dr. Bock nichts Erhebliches mitgebracht, hier ist die Konkurrenz zu groß. Allerdings sind einige Bruchstücke von großem Interesse.

Sehr hübsch ist die Sammlung von Fliesen. Dr. Bock hat auf das Erwerben großer Tableaus, die kolossale Preise haben, verzichtet, hat aber zu Dutzenden einzelne Muster von größter Schönheit gesammelt und hat es auch verstanden, Fliesen von mehr bäuerlicher Arbeit auf den Wert der gut disponirten Muster hin herauszusuchen. Von dem Töpfergeschirr sind die sog. rhodiser Faiencen anständiges Mittelgut, ebenso die persisch-chinesischen Halbporzellane. Eine hübsche und bei uns weniger gekannte Gruppe sind die Faiencen von Kutaja.

Vortrefflich gesammelt sind auch die einfachen Metallarbeiten, besonders die Scheren mit allerlei witzigen Konstruktionen und zierlichen Profilen der Stangen: wichtiges Material für Solingen, Iserlohn und ähnliche Industrien.

Die größte Überraschung, ja geradezu eine Enthüllung bietet die Sammlung orientalischer Bucheinbände und Miniaturen. Wir kannten derartiges allenfalls aus den Photographien aus der Bibliothek des Sultans (Berlin, Paul Bette); hier liegen nun diese entzückenden Lederarbeiten und Malereien in erstaunlichster Mannigfaltigkeit vor uns. Da Dr. Bock versprochen hat, über seine Funde an dieser Stelle selber zu berichten, mag dieser allgemeine Hinweis genügen. Erwähnen muß ich jedoch noch im einzelnen ein Album, dessen einzelne Blätter mit gemalten Blumenborten oder Sträußen ornamentirt sind; Zeichnung in Goldlinien mit ganz wenig lichter Farbe; ein wahres Wunderwerk an Schönheit, eine ganz unerschöpfliche Fundgrube reizvollsten Ornamentes. Die baldigste Veröffentlichung dieses Kleinods in einem — leicht herstellbaren — Faksimiledruck wäre höchlichst erwünscht.

Dr. Bock hat ferner im Orient mancherlei europäische Ware gefunden, die, zum Teil vor Jahrhunderten, dorthin exportirt war; u. a. Nassauer Steinzeugkrüge, aber alle ohne figürliche Zuthaten, lediglich Steinkrüge u. dergl., ferner eine besonders schöne und frühe Majolikaschüssel, auch einzelne Reste altrömischer Kultur.

Einzelne der Sammlung beigefügte Stücke, welche noch aus den älteren Sammlungen des Dr. Bock stammen, deutsche Holzschnitzereien und Ähnliches, kommen für uns nicht in Betracht.

Die „levantinische Sammlung“ ist auch ohne diese Stücke ein sehr interessanter und für Düsseldorf unzweifelhaft sehr nutzbarer Zuwachs zu dem bisherigen Material, und wenn sich der geschäftliche Teil in beiderseitig befriedigender Weise ordnen läßt[1]), so ist die Verbindung, welche Düsseldorf mit Dr. Bock eingegangen ist, jedenfalls eine sehr fruchtbringende.

Es ist Dr. Bock möglich gewesen, bei seinen Ankäufen kleinere Dublettensammlungen zu bilden; auf diese Weise hat auch das Berliner Kunstgewerbemuseum eine recht instruktive Sammlung orientalischer Bucheinbände erhalten, allerdings nicht die Perlen, welche an Düsseldorf als an die meistberechtigte Partnerin abgegeben sind.

1) Inzwischen ist der Ankauf perfekt geworden. Anm. d. Red.

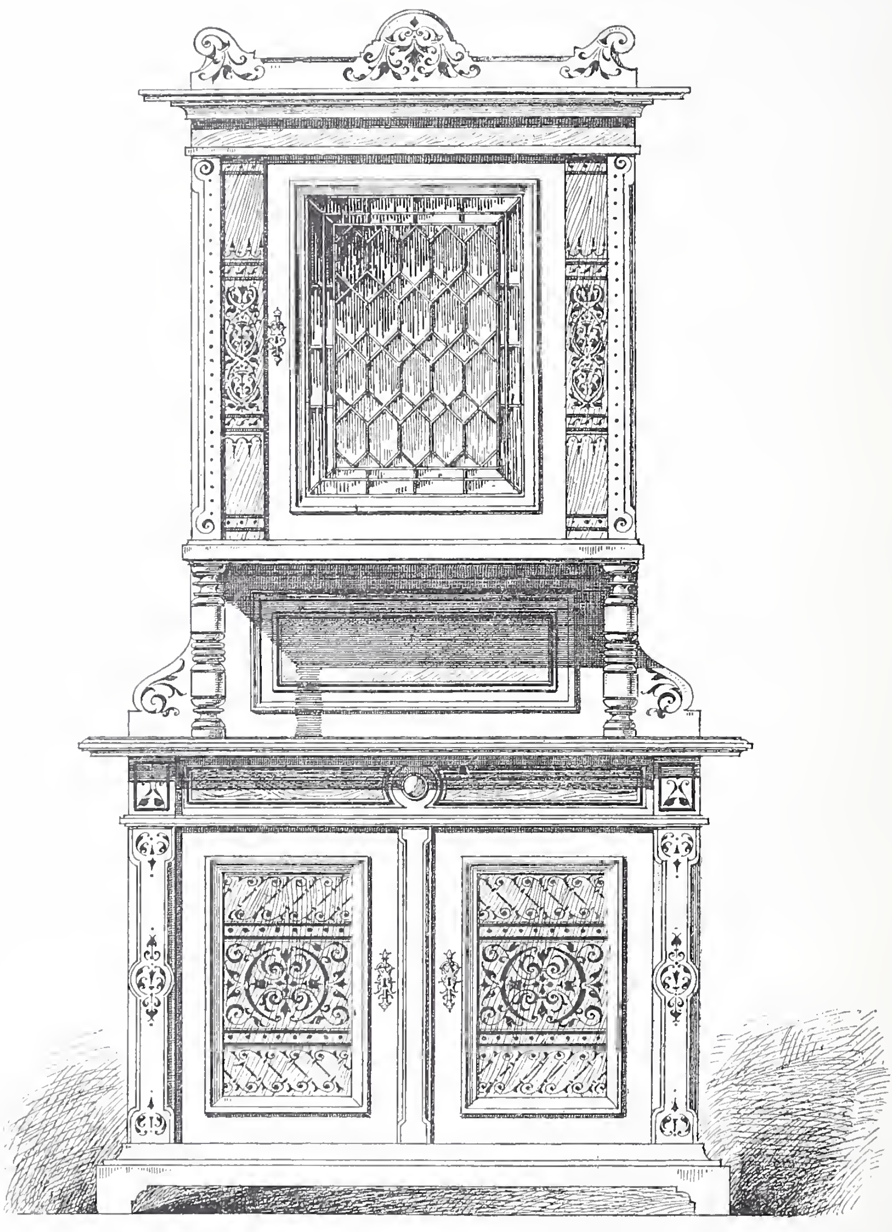
Notizen.

—r. **Gegenständen von Elfenbein einen Silberglanz zu verleihen.** Um Gegenständen aus Elfenbein einen hübschen Silberglanz zu geben, legt man dieselben, sobald sie in allen ihren Teilen vollendet sind, in eine schwache Lösung von salpetersaurem Silber und läßt sie darin, bis sie eine dunkelgelbe Farbe angenommen haben. Dann legt man sie in reines Wasser und setzt sie in diesem der Einwirkung direkten Sonnenlichtes aus. Nach etwa drei Stunden werden die Gegenstände ganz schwarz gefärbt erscheinen, sobald man sie aber mit weichem Leder reibt, nehmen sie den schönsten Silberglanz an.

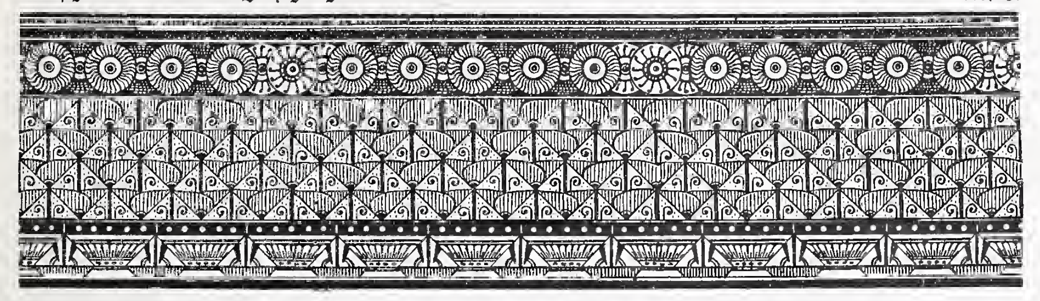
—a— **Billiges Aluminium.** Wilh. Frischmuth in Philadelphia, ein deutscher seit langen Jahren dort ansässiger Chemiker, hat sich viel mit der Herstellung von Aluminium beschäftigt. Nach vieljährigen

Studien und Versuchen ist es ihm gelungen, dasselbe so billig herzustellen, daß es zum allgemeinen Gebrauch in der Metallindustrie eingeführt werden kann. Wie es heißt, baut er gegenwärtig vier große Öfen, in denen er 12—15 Pfund täglich schmelzen kann. Der Preis eines Pfundes wird auf 12 Mark zu stehen kommen. (Metallarbeiter.)

— ss — **Neues Material für Dekorationszwecke.** In Amerika fängt man an, versteinerte Hölzer aus den Felsengebirgen für Zwecke des Kunstgewerbes zu verwenden. In San Franzisko bestehen bereits Werkstätten, in denen man diese Versteinerungen schneidet und polirt und aus denselben Kaminmäntel, Platten, Vertäfelungen und andere Gegenstände herstellt, die bisher meist aus Marmor angefertigt worden sind. Wie es heißt, nimmt das versteinerte Holz eine feinere Politur an als Marmor und Onyx, welchen es vom Markte zu verdrängen beginnt. Das Material rührt aus den versteinerten Waldungen her, die beim Bau der Pacific-Eisenbahn entdeckt worden sind, und es sind bereits mehrere Gesellschaften zur Erwerbung neuer Konzessionen in der Bildung begriffen.



Küchenschrank (K 1b), entworfen und ausgeführt von Franz Kiefhaber in Magdeburg. Eichenartiger Grund mit braunen Ornamenten. Preis 70,50 Mk.



Amerikanische Tapetenborte. (S. Seite 28.)

Eine vergessene Goldschmiedestadt.

Von Marc Rosenberg.

Mit Abbildungen und einem Kupferlichtdruck.

Unter den deutschen Städten, welche in der Periode der Renaissance hervorragende Gold- und Silberschmiedarbeiten geliefert haben, ist in erster Linie Augsburg zu nennen. Die massenhafte Produktion, gefördert durch ein gut organisirtes Handwerk, und der vielseitige Absatz, angeregt durch den großen Fremdenverkehr und durch vielseitige Handelsbeziehungen weiter entwickelt, haben dafür gesorgt, daß kaum eine Kirche oder eine weltliche Sammlung in Deutschland existirt, welche nicht wenigstens einige Augsburger Goldschmiedearbeiten besitzt. Das den einzelnen Stücken aufgeschlagene Augsburger Stadtwappen kennt jeder, der sich für diesen Zweig des Kunsthandwerks interessirt, und wenn man noch weiß, daß Nürnberg mit einem N im runden Schilde stempelt, so wird man in süddeutschen Sammlungen oft die Hälfte der Gegenstände als diesen beiden Hauptfabrikationsorten entstammend erkennen.

Wie steht es nun aber um die andere Hälfte, d. h. um diejenigen Stücke, welche nicht Augsburger und nicht Nürnberger Arbeiten sind? Sie sind nicht nur für die gebildete, sondern auch für die gelehrte Welt eine terra incognita. Befinden sich die Stücke noch in ihren Anfertigungsorten, so weiß natürlich der Einheimische, daß die Stute das Beschauzeichen von Stuttgart und der Bär die Marke für Berlin ist. Aber bei Stücken, die gewandert sind, wer will da, vorausgesetzt, daß er die Stadtwappen alle kennt, das Erfurter Rad von dem Mainzer oder die Rigaer Schlüssel von denen von Regensburg unterscheiden, oder wer will es gar unternehmen, die vielen Städte, welche mit dem Löwen oder dem Adler zeichnen, in ihren Goldschmiedearbeiten aus einander zu halten?

Noch größer wird die Schwierigkeit, wenn das Stadtwappen sich nicht mit dem Beschauzeichen deckt, ein Fall, der sehr oft eintritt, aber bisher so wenig Beachtung gefunden hat, daß das neueste Handbuch für Goldschmiedemarken ein Stadtwappen als Beschauzeichen anführt, welches niemals auf Goldschmiedearbeiten nachgewiesen werden kann.

Eine weitere Komplikation entsteht dadurch, daß das Beschauzeichen, sei es mit dem Stadtwappen, sei es in selbständiger Weise, wechselt; in den vier Jahrhunderten, die hier vornehmlich in Betracht kommen, oft viermal und mehr. Sprünge wie vom Löwen zum Halbmond (Lüneburg), von drei leeren Schilden zum Schrägbalken (Straßburg) sind genug, um die Forschung zu erschweren; und hat man endlich die Beschauzeichen in ihren Variationen festgestellt, wer kennt in jeder Stadt die einzelnen Meister und ihre wechselnden Zeichen? Niemand! Aber in den Archiven, in den Sammlungen liegen die Materialien dafür da. Hoffen wir, daß sie bald gehoben werden.

Hier ein kleiner Versuch in dieser Richtung.

Da er sich mit einer Stadt beschäftigt, welche im 15. und 16. Jahrhundert sehr gute Goldschmiedearbeiten geliefert hat, die weder in der Geschichte des Kunstgewerbes verzeichnet, noch den gewiegtesten Kennern bekannt sind, so darf man wohl sagen, daß diese Stadt für die Geschichte der Goldschmiedekunst wiedergefunden ist, wenn es gelingt, eine Reihe ihrer Arbeiten

in sicher beglaubigter Form namhaft zu machen. In diesem Sinne haben wir die Überschrift zu dieser kleinen Arbeit gewählt.

Im Jahre 1881 erschien von Hans Meyer ein Buch über die Straßburger Goldschmiedezunft, das ich erwartungsvoll zur Hand nahm, weil ich hoffte, darin Straßburger Goldschmiedearbeiten nachgewiesen zu finden. Mit dem lebhaftesten Interesse las ich im ersten Teile die mitgeteilten Urkunden und Akten und im zweiten die auf denselben aufgebaute Darstellung, aber auf die Leistungen der Zunft fand ich leider nirgends einen Hinweis. Da



Fig. 1. Kelch der katholischen Pfarrkirche in Baden-Baden.

ich nicht annehmen durfte, daß ein Handwerk, welches vom 14. bis zum 18. Jahrhundert 500 Meister gehabt hat, eingegangen sei, ohne eine Spur seiner Thätigkeit bis auf uns gelangen zu lassen, bin ich, einer Notiz Meyers folgend, auf die im Stadtarchiv zu Straßburg aufbewahrten Stempeltafeln der Goldschmiede zurückgegangen und habe mit deren Hilfe in 25 verschiedenen Sammlungen etwa 50 Straßburger Goldschmiedearbeiten vom 15. bis zum 18. Jahrhundert nachweisen und den Meistern, die sie gefertigt haben, zuschreiben können.

Wir verzeichnen sie am Schlusse in einer übersichtlichen Zusammenstellung und heben nur die älteren und besseren Stücke zu gesonderter Besprechung hervor.

An der Spitze steht das älteste Stück, das wir nachzuweisen vermögen: der schöne Kelch der katholischen Pfarrkirche in Baden-Baden, (Verzeichnis I, Nr. 1), den wir in Ansicht, Ausriß und Grundriß hier wiedergeben (Figur 1, 2, 3).

Er trägt am Fuße in à jour geschnittener gotischer Minuskel, dekorativ wie die sonst an dieser Stelle übliche gotische Galerie wirkend, folgende Inschrift:

**. wir . katheri | na . von . gotes . | gnaden .
herczog | in . von . österich . s | teir . kerte .
vn . kro | n . grefi . zu . tirol .**

und dokumentirt sich dadurch als eine Stiftung jener Katharina, Schwester Kaiser Friedrichs III., welche sich 1447 mit dem 1453 zur Regierung gelangten Markgrafen Karl I. von Baden vermählte. Aus einer kürzlich veröffentlichten Urkunde (Jahrb. der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses) wissen wir, daß sich in ihrem Heiratsgut u. a. „ain ganze zurichtung zu der mess auf ain altar“, also auch ein Meßkelch befand, und es entsteht nun für uns die Frage, ob der uns hier beschäftigende Kelch der aus Österreich mitgebrachte oder ein später angefertigter ist? Es ist erfreulich, daß uns sowohl die am Knauf angebrachten Wappen, wie der eingeschlagene Stempel dieselbe Auskunft hierüber geben.

Es ist bekannt, daß der Knauf an gotischen Kelchen oft, dem 6passigen Fuße entsprechend, 6 Nuppen hat, auf welchen je 1 Buchstabe vom Namen Christi angebracht zu werden pflegt. Um die 6 Felder auszufüllen schreibt man: IHESVS oder IHS.XPS. Wählt man einmal die einfache Schreibweise IESVS mit fünf Buchstaben, so wird die 6. Nuppe mit einem M (Maria) oder mit einem Ornamente ausgefüllt. Man vermeidet es beinahe ängstlich, den Knauf mit nur fünf Nuppen zu versehen und ebenso ungern geht man bei gotischen Kelchen über die Sechszahl der Nuppen hinaus. Wenn wir aber trotzdem an unserem Kelche 7 Nuppen finden, jede mit einem Wappen ausgefüllt, so lehrt uns das, daß diese Wappen in wol überlegter Absicht zusammengestellt sind, und daß man sich durchaus nicht entschließen konnte, eines davon wegzulassen, obgleich die Gesetzmäßigkeit in der Entwickelung des Kelchgriffes gestört wurde. Weniger als in jedem anderen Falle dürfen wir demnach hier den Wappen unsere Aufmerksamkeit versagen, und es ist doppelt zu bedauern,

daß es uns nicht gelingt, den zwingenden Grund für ihre Anzahl und Auswahl zu finden, wenn wir auch glauben, sie im ganzen erklären zu können.

Die Deutung ist erschwert dadurch, daß ein Wappenbild ausgebrochen ist u. daß kein bestimmter Anfang für die Reihenfolge gegeben ist, denn der Umstand, daß gerade das Wappen, welches wir mit Nr. 5 (Kärnten) bezeichnen, sich über dem am Fuße des Kelches angebrachten signaculum befindet, ist nur als ein zufälliger zu betrachten, entstanden durch die Drehung der einzelnen Teile. Wir gehen von der Ansicht aus, daß die Wappen hier den Sinn haben, die Inschrift am Kelchfuße zu illustriren und zu ergänzen, und erwarten daher zunächst die Wappen der 5 Länder zu finden, wie sie in der Inschrift erwähnt sind, also

Österreich:
In R ein s Querbalken — stimmt mit Nr. 1.

Steier:
In Gr ein s Panther — ausgebrochen an Stelle Nr. 3.

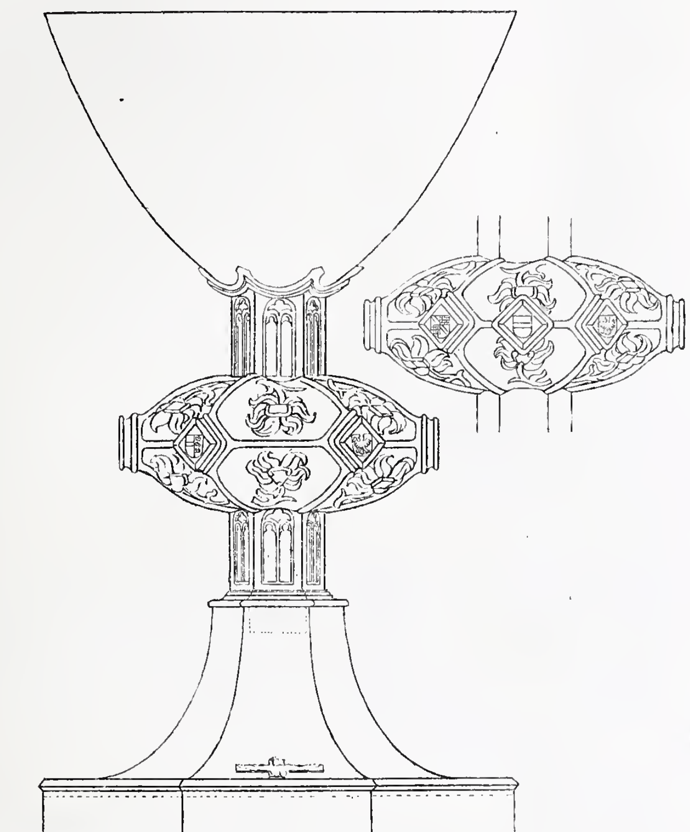


Fig. 2. Aufriß zu Fig. 1.

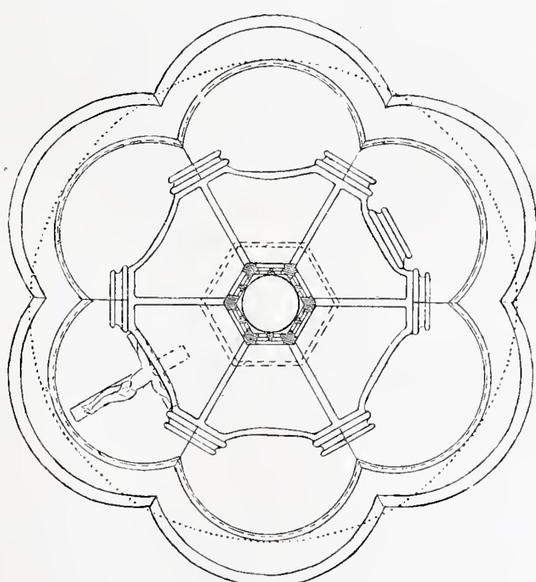


Fig. 3. Grundriß zu Fig. 1.

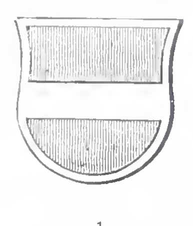
Kärnten:
gespalten von Österreich und in G 3 über einander gestellte Leoparden — stimmt mit Nr. 4.

Krain:
In S ein b. r=gekrönter Adler, auf der Brust ein von S und R geschachter Halbmond — stimmt bis auf die Tinktur, welche jetzt blau scheint, mit Nr. 5.

Tirol:
In S ein r. g=gekrönter und gewaffneter Adler. Auf beiden Flügeln eine mit einem Kleeblatt geschlossene Sichel — stimmt fast vollkommen mit Nr. 6.

Die Wappen 1, 3, 4, 5, 6 finden demnach ihre volle Erklärung durch die Inschrift und es verbleiben nur die Wappen 2 und 7 zu deuten. 2 in R ein g? Adler mit einem Halbmond (?) auf der Brust dürfte in seiner Stellung, die Reihenfolge der Titelwappen unterbrechend, als eine Ergänzung derselben aufzufassen sein, und es müßte nur noch erwiesen werden, daß dieses Wappen hier nicht fehlen durfte. 7 dagegen: geviert in G ein r Schrägbalken und geschacht

von R und G, ist das Baden-Sponheimische Wappen. Auf die geringe Abweichung in der Tingirung können wir hier ebenso wenig Wert legen, wie oben. Es charakterisirt sich durch seine Stellung als letztes Wappen sehr deutlich als eine Ergänzung der Inschrift, indem es den Titel angiebt, welchen Katharina durch ihre Vermählung erworben: Markgräfin von Baden, Gräfin von Sponheim. Etwa in dem Sinne, wie auf ihrer Grabschrift . . . . . perfuncta Badensis steht, muß man sich hier die Kelchinschrift ergänzt denken mit . . . verwitwete Markgräfin von Baden 2c. Da das badische Wappen durchaus nicht nachträglich hinzugefügt ist, so erkennen wir aus seiner Anwesenheit, daß der Kelch nach der Vermählung gemacht worden sein muß, denn der Kelch, der zur Aussteuer gehört hat, wird der damaligen und in gewissen Kreisen auch noch der heutigen Gepflogenheit nach nicht mit dem Wappen des zukünftigen Gemahls versehen gewesen sein.

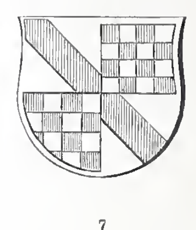

1


2


4


5


6


7

Wann aber nach der Hochzeit (1447) Katharina Veranlassung gehabt hat, diesen Kelch zu stiften, ergiebt sich aus folgendem. Nach 28jähriger Ehe starb ihr Gemahl im Jahre 1475 an der Pest und wurde in der als Grabkirche für die badischen Markgrafen erbauten Kollegiatkirche beigesetzt. Unzweifelhaft stiftete damals die Witwe den Kelch, damit er bei der Seelenmesse für den verstorbenen Gemahl Verwendung finde. Dies ist eine Annahme, welche in gewissem Sinne durch das Beschauzeichen bestätigt wird, indem dieses darthut, daß der Kelch erst lange nach Katharina's Vermählung angefertigt sein kann. Auf der Unterseite des Stehrandes ist nämlich am Kelche ein Stempel eingeschlagen, der drei leere Schilde in der Stellung 2 und 1 zeigt.

Wir brauchen nur eine Stelle aus den Straßburger Goldschmiedeordnungen zu citiren und richtig zu interpretiren, um die Erklärung dieses Zeichens zu finden. Meyer S. 51. III. Ordnung von 1472. Art. 4:

Die goldsmyde söllent haben ein gemeyn zeichen, und was sie werckes machent . . . zeichen in eines geswornen gadem.

Ich verstehe das so: Die Goldschmiede sollen ein allgemeines Goldschmiedezeichen haben, nicht etwa das Stadtwappen oder eine persönliche Meistermarke, und mit diesem sollen ihre Arbeiten in der Werkstätte eines der geschworenen Meister gestempelt werden. Welches ist nun dieses die Gesamtheit der Straßburger Goldschmiede repräsentirende Zeichen? Offenbar das Zunftwappen. Wir kennen dasselbe von einem (gleichzeitigen?) Einbande der Zunftordnung von 1456. Meyer S. 29 spricht es als „3 silberne Schilde auf grünem Grunde" an.[1] Wir haben also das alte traditionelle Künstlerwappen, das auch im Siegel anderer Goldschmiedekorporationen vorkommt, in einer vom modernen Gebrauch abweichenden Tingirung vor uns. Das ist das (all)gemeine Zeichen, das die Rolle vorschreibt, das Wappen, das auf dem Kelche eingeschlagen ist. Eine weitere, jeden Zweifel aufhebende Bestätigung für die Annahme, daß mit dem *„gemeyn zeichen"* das Wappen mit den 3 leeren Schilden gemeint ist, liegt uns in dem Wortlaut der Goldschmiedeordnung von 1534 vor, den wir weiter unten kennen lernen werden; aber auch ohne das ist uns jetzt schon klar, daß der Stempel auf unserem Kelche dem mit Verordnung von 1472 eingeführten Straßburger Beschauzeichen entspricht und wir demnach eine Straßburger Arbeit von nach 1472 vor uns haben. Vorhin nahmen wir auf Grund der persönlichen Verhältnisse der Stifterin an, der Kelch müsse um 1475 entstanden sein, diese

1) In dem Wappenregister, welches Ludwig XIV. hat aufstellen lassen ist es so beschrieben: *Porte d'azur à un chevron d'or, accompagné en pointe de trois billettes mal ordonnées de même.* Die drei Schilde sind also jedenfalls da; wie der Sparren hineingekommen ist, wüßte ich im Moment nicht zu sagen.

Vermutung erhebt sich nun zur Gewißheit, da sie durch das Beschauzeichen bestätigt wird.

Ehe wir zur Betrachtung jüngerer Straßburger Arbeiten übergehen, wollen wir die Entwickelung des Straßburger Beschauzeichens bis zu der Zeit, die wir hier berührt haben, erörtern.

Die älteste Nachricht darüber liegt uns in dem folgenden Artikel vor:

Meyer S. 3. Besserung von 1363 (?). Zur (I.?) Ordnung von 1362 (?).

. . . *daz ein jeglich goltschmydt sin wercke mit eime besondern eignen zeichen zeichnen soll zů der statt zeichen.*

Ich schließe daraus, daß vor 1363 die Straßburger Arbeiten schon gezeichnet wurden und zwar nur mit einem Stadtzeichen. Ob nun dieses die Lilie war oder der Schrägbalken, läßt sich aus der verwickelten älteren Münzgeschichte von Straßburg, welche hier Auskunft sollte geben können, nicht feststellen, doch möchte ich nach dem Text der Ordnung von 1534 annehmen, daß es die Lilie war, obgleich mir nicht unbekannt ist, daß die Züricher Wappenrolle die Straßburger Fahne mit dem Schrägbalken zeichnet. Mit dem Jahre 1363 wird Stadt- — und Meister- — Zeichen vorgeschrieben, und zwar bleibt diese Anordnung in Kraft bis zum Jahre 1472, wo in der III. Ordnung eine neue Bestimmung über die Stempelung ausgegeben wird, nachdem in der II. Ordnung von 1456 dieser Punkt nicht berührt worden war. Diese Bestimmung nun der III. Ordnung von 1472 haben wir oben bereits citirt und es erübrigt uns nur noch nachzuweisen, wie lange sie Geltung behalten hat. Dies führt uns auf die wichtige Stelle, die eine nähere Beschreibung dieses Beschauzeichens enthält, und auf die wir schon hingewiesen haben.

Von 1472 bis 1534 waren keinerlei neuen Bestimmungen über die Stempelung gemacht worden. Doch in der in diesem Jahre ausgegebenen Ordnung heißt es:

Meyer S. 82. Ordnung von 1534.

Es sollen ouch die meysterschaft . . . yetzt . . . ein nuw hantwerckszeichen machen und obwendig der dreyer schiltlin uff das zeichen ein gilg stechen lossen, domit man sehen möge, das sollich getzeichente arbeit in der stat Straszburg gemacht sey



Fig. 5. Deckelpokal des Museums zu Darmstadt.

Also war das bisher gebrauchte Zeichen ein aus 3 kleinen Schilden gebildetes, wie wir

es vorhin aus der Ordnung von 1472 geschlossen, durch das Zunftwappen bestätigt und durch den Stempel auf dem Kelche erwiesen gefunden haben. Sollte immer noch ein Zweifel darüber aufkommen können, daß die Marke auf dem Kelche wirklich die Straßburger von zwischen 1472 und 1534 ist, so sei zur vollen Erledigung dieser Frage bemerkt, daß das Beschauzeichen von nach 1472, welches wir auf erhaltenen Arbeiten nachweisen können, den Schild mit den 3 kleinen Schilden (unter der Lilie) ganz in derselben Weise zeigt, wie wir es auf unserem Kelche sehen.

In der That bietet ja auch die Verordnung von 1534 nicht etwa eine Umwandlung der bisherigen Übung, sondern nur eine Erweiterung derselben und verlangt eine Verbindung des bisher üblichen gemeinen Zeichens des Goldschmiedegewerkes mit dem Bilde des Stadtwappens, und außerdem eine Meistermarke.

Fassen wir das bisher über die Stempelung in Straßburg Mitgeteilte zusammen, so ergiebt sich folgendes Schema:

I.	II.	III.	IV.
1300—1363.	1363—1472.	1472—1534.	1534—1562.
Stadtzeichen (Lilie?) allein.	Stadtzeichen (Lilie?) und Meisterzeichen.	Werkzeichen (3 Schilde) allein.	Werkzeichen (3 Schilde mit der Stadtlilie verbunden) und Meisterzeichen.

Versuchen wir durch dasselbe den roten Faden der Entwickelung zu ziehen, so scheint sich die Sache so zu gestalten:

Etwa um 1300 — ein sehr frühes Datum für das Auftreten der Stempelung — beginnt man in Straßburg die dort hergestellten Goldschmiedearbeiten zur Sicherung des Feingehaltes mit dem Wappen der Stadt zu bezeichnen (I.). Da es sich als schwierig erweist, die Kontrolle durchzuführen, ohne sich für etwa später als geringhaltig erkannte Ware an den Verfertiger halten zu können, wird 1363 die Meistermarke obligatorisch eingeführt (II.). Ohne den Apparat aber einer streng durchgeführten Schau und einer strengen regelmäßigen Visitation erweist sich auch diese Veränderung als ungenügend, ja es wird durch Selbststempelung geringer Ware die Autorität des Stadtwappens diskreditirt. Unter diesem Umstande darf das Stadtwappen überhaupt nicht mehr aufgeschlagen werden und die Zunft übernimmt die Garantie dem Abnehmer gegenüber, indem sie seit 1472 mit ihrem eigenen Wappen stempelt (III.). Im Laufe der Zeit aber stellt sich heraus, daß das Zunftwappen doch nicht denselben Kurs hat wie das Stadtwappen und daß auch Zünfte in anderen Städten sich desselben bedienen, woraufhin man 1534 einen Kompromiß schließt, indem man über das Zunftwappen eine kleine Lilie aus dem Wappenschilde der Stadt anbringt. Außerdem erwirbt man in dieser Zeit zum zweitenmale die Erfahrung, daß ein Meisterzeichen unbedingt notwendig sei, und führt ein solches wieder gesetzlich ein (IV.). Schon nach 30 Jahren erkennt man, daß mit der kleinen Lilie über dem Zunftwappen die Stadt noch nicht genügend charakterisirt ist, und geht 1567 dazu über, das volle inzwischen veränderte Stadtwappen als Stempel anzuwenden und mit dem durch einen Balken schräg geteilten Schild, auf dem eine Lilie angebracht ist, zu stempeln. Hiermit ist endlich der Typus geschaffen, der für die ganze spätere Straßburger Stempelung maßgebend wird.

Von I und II bleiben noch Arbeiten nachzuweisen. Von III und IV ist mir nur je ein Stück bekannt. Das eine mit Beschauzeichen III haben wir genugsam besprochen, es sei hier der Gegenstand angereiht, der uns als einziges Exemplar für das Beschauzeichen IV vorliegt.

Es ist eine Pax in Privatbesitz in Straßburg (Verzeichnis I Nr. 2), deren reizend geätzter Fuß an die besten Ätzarbeiten der gleichzeitigen Nürnberger Schule erinnert. Dem Beschauzeichen nach kann sie zwischen 1534 und 1567 entstanden sein; dem Meisterzeichen nach wird dieser Zeitraum noch mehr eingeengt. Sie ist eine Arbeit von Linhard Bawer d. Ä., der 1555 zünftig wird. Zwischen 1555 und 1567 muß demnach das Stück gemacht worden sein.

Es ist weder für diese Stempelungs-

periode noch für die Periode III möglich, auf Grund je eines Stückes die Leistungen der damaligen Straßburger Goldschmiede zu würdigen, denn wir können nicht wissen, ob die zwei Stücke, die wir kennen gelernt haben, jeweils den höchsten oder niedrigsten Stand bezeichnen. Wir verlassen daher diese Perioden, um in eine mit erhaltenen Arbeiten besser belegte einzutreten. Linhard Bawer d. Ä., den wir eben kennen gelernt haben, leitet uns zu derselben hinüber, indem wir von ihm auch in dieser jüngeren Periode eine interessante Arbeit nachweisen können.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir für die Zeit nach 1567 auch noch jeden Wechsel in der Stempelungsart nachweisen; es sei daher nur wiederholt, daß mit dem eben genannten Jahre ein anderes Beschauzeichen eingeführt wird, nämlich ein Schrägbalken in einem Schilde, auf welchem eine Lilie erscheint. Dies bleibt bis zur Zeit der französischen Revolution der Grundcharakter des Straßburger Beschauzeichens. Die früheste Arbeit, die wir mit diesem Beschauzeichen von 1567 nachweisen können, ist ein Deckelpokal des Museums zu Darmstadt, der sowohl wegen seiner äußeren Erscheinung als auch wegen seiner Inschriften und Schicksale das lebhafteste Interesse erweckt.

Einer Beschreibung sind wir durch die hier beigegebene Abbildung, Fig. 5, überhoben. Wie an der eben besprochenen Pax sehen wir hier wieder die geätzten Ornamente und wie dort sehen wir hier abermals Nürnberger Traditionen, doch diesmal für die gesamte äußere Erscheinung, hervortreten. Ob wir hierin einen Zug zu erkennen haben, welcher der Straßburger Schule der damaligen Zeit eigen ist, oder aber nur einen individuellen Zug des Meisters Linhard Bawer, bleibe dahingestellt.

Am Korpus des Gefäßes sehen wir 3 figurale Medaillons, deren Deutung keine Schwierigkeiten macht und die außerdem durch folgende zwischen denselben angebrachte Inschriften erläutert sind:

1. TV. ES . PETRVS ET SVPE(R) | HANC. PETRAM . AE(DI)FICABO | EC(C)LESIAM. MEAM E(T) DABO | TIBI CLAVES. REG(NI) C(O)ELORV(M). |

2. SIMON. IOAN(N)IS. DILIGIS | ME PLVS HIS . PASCE . AGNOS | MEOS . ETIAM DOMINE | TV. SCIS . QVIA . AMO . TE |

3. QVID TIMIDI ESTIS MODICAE FIDEI.

Ferner steht auf dem Deckel in einem inneren Kreise:

4. EGO ROGAVI PRO TE NE DEFICIAT FIDES TVA.

Sämtliche 4 Inschriften sind, nicht ganz wörtlich, der Vulgata entnommen und zwar folgenden Stellen: 1) Matth. 16, 18—19; 2) Johan. 21, 15; 3) Matth. 8, 26; 4) Luk. 22, 32.

In einem äußeren Kreise auf dem Deckel ist eine weitere Inschrift zu lesen:

5. ERGO . ECCLESIAM . PRO . NAVE . REGO. MIHI . CLIMATA . MVNDI . SVNT . MARE. SCRIPTVRAE . RETIA . PISCIS . HOMO. 1569.

Das Verständnis dieser Sentenz erschließt sich mir durch einen gefälligen Hinweis von Dr. Schneider auf Matth. 4, 18—19, wo Christus von Petrus (und Andreas) sagt: faciam vos fieri piscatores hominum. Diese bildliche Ausdrucksweise, die schon in altchristlicher Zeit zur Symbolisirung des Menschen durch den Fisch (piscis-homo) geführt hat, findet sich hier weiter durchgeführt, und ich glaube man kann die Inschrift erklärend so übersetzen: deshalb leite ich (jetzt) die Kirche statt meines Kahnes, die Zonen der Erde sind für mich das Meer [1]), die Schriften (bedeuten) die Netze (und) der Fisch (ist mir jetzt) der Mensch.

Es ist leicht ersichtlich, daß sich sämtliche Inschriften sowie die Medaillons, welche durch sie erläutert werden, auf das Amt Petri beziehen und im innigsten Zusammenhange stehen mit der Petrusfigur auf dem Deckel des Pokals; ja die Beziehung ist so klar und erscheint so sehr mit Absicht deutlich gemacht, daß sie nicht als eine willkürliche Dekoration gedacht werden kann. Es scheint vielmehr, daß der Pokal zu einem Geschenk für einen Papst, damals war es Pius V., bestimmt gewesen ist, und es ist lebhaft zu bedauern, daß nicht ein Wappen wenigstens darüber Auskunft giebt. Von befreundeter Seite wird mir die Vermutung nahe gelegt, es könnte der Pokal ein in Straßburg votirtes und hier auch ausgeführtes Geschenk des Dominikanerordens an den genannten Papst sein, welcher, aus eben diesem

1) Eigentlich See = mare Galilaeae.

Orden hervorgegangen, erst wenige Jahre vorher (1566) gewählt worden war. In der That hat auch der Predigerorden wenigstens im 13., 14. und 15. Jahrhundert mehrmals seine Generalkapitel in Straßburg abgehalten. Bei Ableben des Papstes kann dann das Stück durch Verkauf oder Erbschaft ins Wandern gekommen sein, und bleibt fast ein Jahrhundert lang unseren Augen verborgen.

Mit dem Jahre 1658 beginnt für uns volle Klarheit über die Geschichte des Bechers. Im Innern des Deckels, vielleicht gerade an der Stelle, wo die alte Dedikationsinschrift oder ein Wappen von 1569 angebracht gewesen sein mag, ist eine Scheibe befestigt, welche unter einem gevierten Schild mit Deutschordenskreuz und Flug die Jahreszahl 1658 zeigt sowie folgende Inschrift:

ICH . AVGVSTIN OSWALDT | VON LICHTENSTEIN.DER RÖM: | KAI:MAI^{tt}: OBRISTER IHRER CHVRFL:DHL^{tt} (Durchlaucht) ZVE | CÖLLN . WIE AVCH IHRER ERTZHERTZOGH : DHL^{tt}: LEO | POLD WILHELMS ZVE ÖSTERREICH RATH CAMMERER | VND STATTHALTER ZVE MERGENTHEIMB . LANDT | COMENTHVR DER VALLEI (Ballei) WESTPHALEN . COMENTHVR | ZVE MVLHEIMB (Mülheim an der Möhne) VND MVNSTER . T O R . (Deutsch = Ordens = Ritter) STIFFTE | VND VEREHRE HIMIT DIESES POCAEL IN DAS | MIR ANVERTRAWTE ORDENS HAVS ALHIR | ZVE ST: IORGEN IN MVNSTER. GOTT | STRAFE DENIENIGEN DER | IHN DEN HAVSE | VERALIENIRT | (entfremdet).

Das Anathem, durch welches der Stifter versucht, dem Beschenkten den Besitz des Bechers für alle Zeiten zu sichern, hat bis 1805, Säkularisation des kurkölnischen Herzogtums Westfalen, oder bis 1809, Aufhebung des Deutschen Ordens durch Napoleon, seine gute Schuldigkeit gethan. In diesen Jahren etwa muß der Pokal nach Darmstadt abgeführt worden sein, wo er sich noch befindet. Er bildet in dieser Beziehung ein interessantes Gegenstück zu dem Arensberger sogen. westfälischen Landesbecher, welcher nach Übergang des Herzogtums Westfalen an Hessen-Darmstadt im Jahre 1808 auf höheren Befehl an das Museum zu Darmstadt abgeliefert worden ist. Wormstall und Nordhoff haben über diesen Gegenstand gehandelt.

Die Straßburger Arbeiten des 16. Jahrhunderts weiter verfolgend gelangen wir zu einem Meister Georg Kobenhaupt, von welchem sich drei Arbeiten im Besitze S. Königl. Hoheit des Großherzogs von Hessen befinden. Wir können uns über dieselben sehr kurz fassen, da sie jüngst von Schürmann und Luthmer veröffentlicht worden sind.

Das erste dieser Stücke ist ein grotesker Becher (Verzeichnis I Nr. 4) in Gestalt eines ungeschlachten Gesellen, der mit seinem ganzen Körper in einem Fasse steckt. Höhnend sagt von ihm die am Fuße angebrachte Inschrift:

Bacchus von Jupiter und Semele geboren
Ein zart schöner Jüngling auserkorn.

Die Jahrzahl 1567 im Deckel ist das Datum der Anfertigung, denn das Beschauzeichen ist in der Form, wie es hier vorkommt, erst in diesem Jahre eingeführt worden. Durch das ebenfalls im Deckel angebrachte Hanau-Lichtenberger Wappen erweist sich das Stück nicht nur in Bezug auf den Verfertiger, sondern wahrscheinlich auch in Bezug auf den Besteller als mit den beiden folgenden Stücken zusammengehörig.

Es sind das zwei kleine Terra-Sigillata-Schalen (Verzeichnis I Nr. 5 und 6) in silbervergoldeter Fassung, die eine mit einer Inschrift, welche erzählt, daß das betreffende Gefäß mit einer Münze des Antoninus Pius bei Rheinzabern gefunden und 1572 dem Grafen Philipp von Hanau von Isak Wicker verehrt worden ist. Kurz nach Erhalt der Schenkung wird wohl die Fassung gemacht worden sein und zwar, wie die Marke ausweist, bei demselben Goldschmiede, der den eben genannten Bacchusbecher gemacht hat. Die Fassung ist, ohne künstlerisch zu sein, nicht gerade schlecht zu nennen; die Schalen selbst entsprechen genau denjenigen, welche auch heute noch in Rheinzabern gefunden werden, und sind sogar fast ganz identisch mit Stücken, die von dieser Fundstätte stammend in der Altertumssammlung zu Karlsruhe aufbewahrt werden.

(Schluß folgt.)

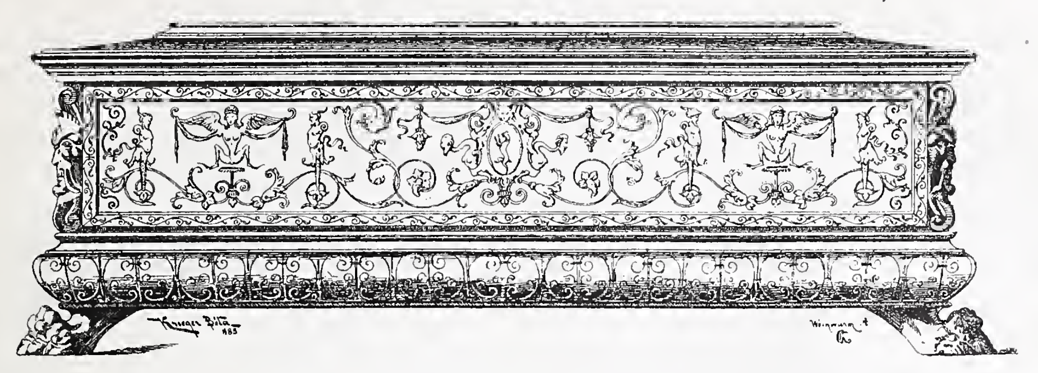


Fig. 1. Truhe mit eingelegter Arbeit. Italien, 16. Jahrh.

Das ungarische Landeskunstgewerbemuseum zu Budapest.

Mit Abbildungen.

Die ungarische Landesausstellung hat auch aus Deutschland eine große Anzahl Besucher nach der Hauptstadt des Reichs der Stefanskrone geführt, welche mit Erstaunen den Aufschwung der schönen Stadt sowohl als die Entwickelung des Landes überhaupt betrachtet haben werden. Gewöhnlich pflegen bei Besuchen größerer Ausstellungen die bleibenden Einrichtungen einer Stadt sehr schlecht wegzukommen; Budapest enthält u. a. eine Anzahl vortrefflicher öffentlicher Sammlungen, welche noch längst nicht nach Gebühr gekannt und gewürdigt sind.

Die jüngste derselben, das ungarische Landeskunstgewerbemuseum, ist ein echtes Landeskind, vom ungarischen Publikum geboren. Es war der Ausdruck eines seiner Zeit allgemein gewordenen Erkenntnisses: des Zurückgebliebenseins; und eines ebenso tief empfundenen Bedürfnisses: der Abhilfe.

Das Verdienst, auf die einheimischen Verhältnisse der Kunstindustrie zuerst aufmerksam gemacht und deren wenig ermutigenden Stand erkannt zu haben, gebührt einem der ältesten Vorkämpfer der ungarischen Archäologie Kanonikus Florian Romer, der in seiner Eigenschaft eines Vertreters des Nationalmuseums auf der Pariser Weltausstellung 1867 der Regierung einen Bericht unterbreitet hatte, in welchem er auf die Bildung eines Kunstindustriemuseums drang. Leider sollten seine Wünsche nicht so bald in Erfüllung gehen, denn erst nach Jahren konstituirte sich aus dem Schoße des neu gegründeten Kunstvereins und des Landesindustrievereins eine gemischte Kommission, welche die Mittel zur Gründung eines Kunstindustriemuseums zu beraten hatte. Indem wir die lobenswerte Initiative dieser beiden Gesellschaften rühmend anerkennen, glauben wir die langwierigen, ohne positives Resultat verlaufenen Verhandlungen dieser Kommission kurzweg übergehen zu können. Nur eines möchten wir hervorgehoben wissen, daß nämlich die finanzielle Unterstützung des Museums lediglich auf Grund privater Beisteuern erfolgen sollte. Die Kommission hoffte dieses neue Institut ohne Mithilfe des Staates errichten und unterhalten zu können. Aber selbst die namhaften Geldopfer, welche die Hauptstadt diesem Gedanken brachte, und die Mittel, welche später vom Staate bewilligt wurden, erwiesen sich als unzulänglich, umsomehr, als sich die Überzeugung Bahn brach, daß einzig und allein der Staat den geregelten Fortbestand dieses Museums, falls er überhaupt zustande kommen sollte, werde garantiren können.

Den in diesem Sinne eingeleiteten Verhandlungen der Kommission liehen die damaligen Leiter der Regierung ein williges Ohr. Allenthalben ward zugegeben, daß ein Kunstgewerbemuseum nicht nur für die Hauptstadt, sondern auch für das ganze Land von Notwendigkeit sei. Diesen Gedanken gab der Landtag 1872 in der Bewilligung von 50000 Gulden praktischen Ausdruck, mit welcher Summe der Grundstein der Musealsammlungen gelegt wurde: es waren die modernen Kunsterzeugnisse und einige Sammlungen älterer Arbeiten, welche mit

diesem Gelde auf der Wiener Weltausstellung angekauft worden waren.

Die ersten Anfänge des neuen Museums wurden nach Schluß der Weltausstellung provisorisch im Stiegenhaus des Nationalmuseums untergebracht; die Zeit bis zum Jahre 1878 ward zur Regelung des Personalstatus, zur Ausarbeitung der Statuten 2c. verwendet. Auch die Unterhandlungen der Regierung mit dem Kunstverein, der einen Teil seines projektirten Palastes den Zwecken des neuen Museums anzupassen und zu überlassen gewillt war, waren beendet; und als im selben Jahre das Museum auf Wunsch der Kommission der Leitung des Kultusministeriums unterstellt und vom Lande mit

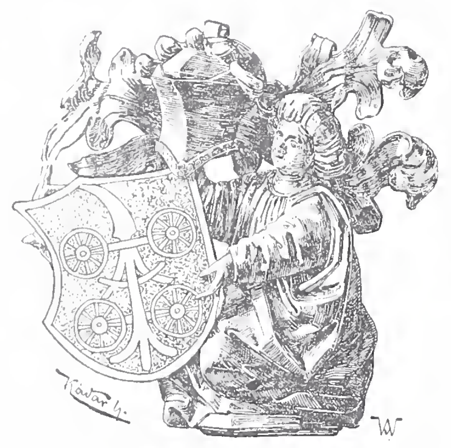


Fig. 2. Bronze-Schildhalter mit Wappen der Carrara. Deutschland, 15. Jahrh. 0,22.

einer jährlichen Dotation versehen wurde, bezog das Museum seine jetzigen Räume im genannten Gebäude, die — gestehen wir es offen — zu den denkbar unzweckmäßigsten gehören und seiner weiteren Entwickelung nur hindernd im Wege stehen.

Der erste Keim zu den Sammlungen war schon im Jahre 1851 durch einige keramische Objekte, welche englischerseits dem ungarischen Kommissar der Londoner Ausstellung angeboten wurden, gelegt. Hierzu gesellte sich eine reiche Sammlung ungarischer Töpferwaren, Textilarbeiten und ethnographischer Gegenstände, welche auf Staatskosten von den Herren Xantus und Romer im ganzen Lande gesammelt und auf der Weltausstellung in Wien vorgeführt wurden.

Einen namhaften Zuwachs an chinesischen und japanischen Bronzen und anderen kunstgewerblichen Gegenständen des Orients erhielt das Museum durch die Einverleibung eines großen Teiles der Sammlung, welche Xantus auf seiner ostasiatischen Expedition heimgebracht hatte. Hierzu kam das großmütige Geschenk des Barons Hirsch, der aus Anlaß der Pariser Weltausstellung 1878 eine bedeutende Summe zu Ankäufen bestimmt hatte, deren das österreichische Museum in Wien und das ungarische Kunstgewerbemuseum in Budapest in gleicher Weise teilhaftig wurden. Die wichtigste Bereicherung verdankt jedoch die Anstalt dem ungarischen Nationalmuseum, welches alle auf das Kunstgewerbe bezüglichen Arbeiten seiner kostbaren Sammlung ausschied, um es dem neuen Museum als ewiges Depositum zu überlassen. Aus dieser Sammlung stammt u. a. der schöne spätgotische Bronzeschildhalter, mit dem Wappen der Carrara (Fig. 2).

Seitdem sind es meist Ankäufe, welche teils die jährliche Dotation, hin und wieder auch

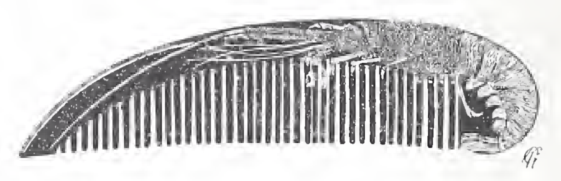


Fig. 3. Kamm, japanische Lackarbeit.

bewilligte Extrakredite der Regierung bestreiten, wodurch die Vermehrung der Sammlungen erfolgt.

Zu die letztere Kategorie der Ankäufe gehört eine mehr als 200 Nummern umfassende Sammlung japanischer Kämme, wie sie mannigfaltiger und instruktiver kaum ein anderes Museum besitzen dürfte. Der kleine Lackkamm in Gestalt eines Krebses (Fig. 3) ist aus derselben entlehnt.

Die Sammlungen des Museums sind in sieben Sälen untergebracht, nach Material und innerhalb desselben chronologisch geordnet. Im ersten und zweiten Saal sind die Metallarbeiten untergebracht; ungarischer Schmuck und Email sind ebendaselbst ausgestellt. In dieser Gruppe befinden sich einzelne Prachtstücke italienischer Bronzen, so die beiden großen Feuerhunde, welche auf der Bronzeausstellung des österreichischen Museums so gerechtes Aufsehen erregt haben und deren einer in der Zeitschr. f. bild. Kunst (XVIII S. 221) publizirt ist; ferner eine Folge japanischer Metallgefäße bester Qualität. Der folgende Raum enthält eine interessante Folge von Lackarbeiten aus China, Japan, Persien

und Indien. Hierher gehört die bereits erwähnte Kammsammlung. Dann folgen die Venetianer Gläser, die böhmischen geschliffenen Glasarbeiten, Strohgeflechte, Büchereinbände und eine sehr wichtige Kollektion mittelalterlicher Kirchengewänder; dann Spitzen, darunter ein Einsatz allerersten Ranges. Einen namhaften Teil der Sammlungen nehmen die Arbeiten aus gebranntem Thon aller Zeiten und Völker ein; besonders reich ist die vortreffliche Folge deutschen Steinzeuges. Und obgleich modern, können wir nicht umhin, auch des Geschenkes der französischen Regierung zu gedenken, der wertvollen Porzellan-



Fig. 4. Faiencekrug, Ungarn, 18. Jahrh.

vasen aus der Manufaktur von Sèvres. Dieselbe umfaßt alle Produkte vom ersten Drittel des laufenden Jahrhunderts bis zu den allerneuesten Errungenschaften: den Flambés und der Porcelaine nouvelle.

Zwei ganze Säle füllt die ungarische Keramik. Von den ältesten Überresten altungarischer Töpferwaren, den Ofenkacheln des vierzehnten Jahrhunderts, von der Einführung der Zinnglasur im siebzehnten Jahrhundert bis zur Blütezeit der Faiencen im achtzehnten Jahrhundert und dem Bauerngeschirr sind alle Typen sowie alle verschiedenen Gruppen Ungarns, die sich nach den Erzeugungsorten scharf von einander trennen lassen, in dieser Sammlung vertreten. Die ungarische Keramik ist ein noch sehr oberflächlich bekannter Zweig der Kunsttöpferei, obzwar er auch für den fremden Forscher ein reiches Material zur Vergleichung, viele urwüchsige Formen zum Studium bietet (Fig. 4 u. 5).

Endlich im siebenten Saal sind die zur inneren Einrichtung gehörigen Gegenstände untergebracht, die Möbel, die Kleinskulptur &c.: bisher der ärmste Teil des Museums, in dem sich jedoch auch einige treffliche Stücke, wie z. B. die hier abgebildete italienische Truhe (Fig. 1) mit Intarsien und eine interessante Truhe der Goldschmiedezunft von Nagy-Szombat des achtzehnten Jahrhunderts (Fig. 6) finden. Leider ist die ungemein mannigfaltige und reiche Textilsammlung, speziell ungarische Stickereien und Webereien, wegen Platzmangel nicht zugänglich.

Die Thätigkeit des Museums war anfangs infolge der sehr bescheidenen Hilfsmittel lange



Fig. 5. Faiencekrug, Ungarn, 18. Jahrh.

Zeit auf die Sichtung und Klassifizirung des gesammelten Materials beschränkt. Erst als sich im Laufe der Jahre die Lage der Dinge zum Besseren gewendet hatte, war es möglich, auch handelnd einzugreifen. Den ersten praktischen Schritt des Museums bedeutet die im Jahre 1882 veranstaltete bibliographische Ausstellung, auf der u. a. die zerstreuten Überreste der Corvina in einer bisher unerreichten Zahl vereinigt waren. Noch im selben Jahre sandte das Institut eine größere Kollektion ungarischer Textilarbeiten zur Ausstellung der Union centrale des arts décoratifs nach Paris.

Die zweite Spezialausstellung des Museums, die nach einmütigem Urteil der Fachkreise alle bisherigen Ausstellungen gleicher Gattung übertraf, war die Historische Goldschmiedausstellung des Jahres 1884. Ein bleibendes Andenken der Ausstellung bildet übrigens das kürzlich an dieser Stelle (S. 11) besprochene Prachtwerk.

Wenn wir endlich nach der Teilnahme des Museums an der schon genannten Bronzeausstellung in Wien, an der Ausstellung der Union centrale 1884, des neu errichteten galvanoplastischen Ateliers, welches heuer auf der Budapester Allgemeinen Landesausstellung und in Nürnberg ausgestellt hatte, erwähnen, haben wir so ziemlich alles, was fremde Fachleute über das Museum interessiren könnte, erschöpft.

Bevor wir jedoch schließen, wolle man uns noch gestatten, die in allerletzter Zeit aufgetauchten Musealfragen in Ungarn berühren zu dürfen.

Die Landesausstellung hat verschiedene bisher nur oberflächlich bekannte Kunstprodukte Ungarns, speziell ethnographischer Natur und auf dem Gebiete der Hausindustrie, ans Tageslicht gebracht. Die engen Bande, welche Ungarn an den Orient knüpfen, haben außerdem die Wichtigkeit eines regelmäßigen Exports dahin dargethan. Es ist demnach nicht zu verwundern, wenn man sich seit kurzem mit der Idee der Gründung eines ethnographischen und eines Handelsmuseums beschäftigt.

Mit Freuden werden wir diesen Fortschritt begrüßen, sind auch gern bereit, zuzugeben, daß große Vorteile aus diesen Institutionen dem Lande erwachsen können; wir fordern aber eine Garantie dafür, daß diesen Museen nicht auf Kosten der Zukunft der schon bestehenden errichtet und daß letzteren auch die nötigen Mittel zum erfolgreichen Wirken gewährt werden. Denn nichts ist schädlicher, als die ohnehin schwachen Kräfte in einer Weise zu zersplittern, daß jedem Institute das richtige Maß von Kraft und Lebensfähigkeit mangelt.

Das Kunstgewerbemuseum besteht schon seit mehr als zehn Jahren und besitzt noch immer nicht die genügenden Mittel, um den gesteigerten Anforderungen der Neuzeit gerecht zu werden. Und trotzdem es am guten Willen keineswegs gebricht, scheint es dessenungeachtet nur zu schwierig, die Lage des Museums gründlich und mit einem Schlage zu verbessern. Seine Hilfsquellen stehen im Verhältnis weit zurück hinter denen des österreichischen Museums und des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Man wird es demnach nur zu begreiflich finden, daß wir mit einer gewissen Zurückhaltung das Entstehen der neuen Anstalten betrachten und daß sich uns unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, ob denn ein neu zu gewährender Kredit nicht von Rückwirkung auf das Kunstgewerbe- und auf das Nationalmuseum sein wird? Und ob es dann nicht zweckmäßiger wäre, erst das Bestehende zu vollenden, bevor man Neues schafft, damit man nicht beide Ziele auf einmal verfehlt? Fast dünkt es uns so zu sein.

R.

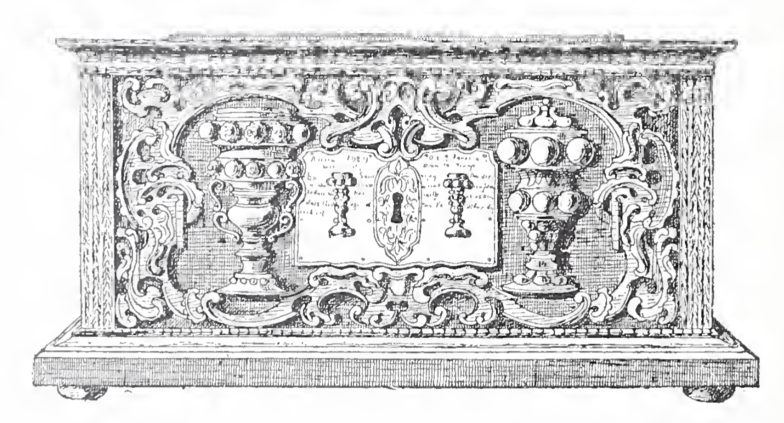


Fig. 6. Innungslade der Goldschmiedezunft von Nagy-Szombat. 17. Jahrh.



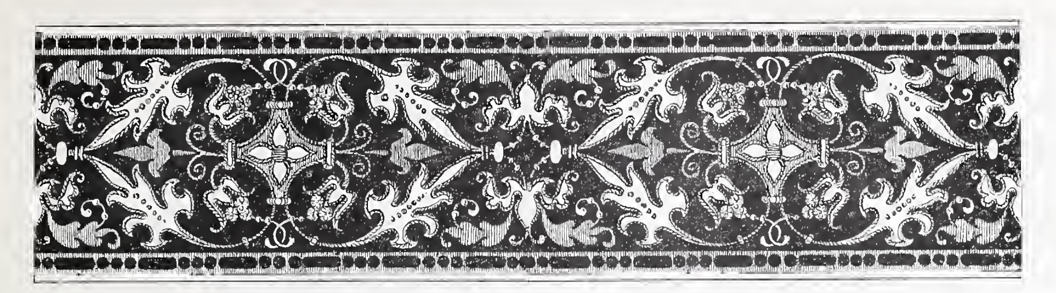


Thürfüllung, Eichenholz gebeizt.

Zeughaus in Berlin. Um 1700.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.



Aufnäharbeit, Italien, 16. Jahrh., Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Bücherschau.

VIII.

Skulpturenschmuck am königl. Zeughause zu Berlin. Text von Arthur Pabst. I. Serie: Thürfüllungen. 25 Blatt photographische Originalaufnahmen nach der Natur in Lichtdruck von Hermann Rückwardt. Folio. — Berlin, H. Rückwardt. 1885. — Mk. 25.

J. L. — Das königl. Zeughaus zu Berlin gehört zu den Bauten, die im ganzen sehr berühmt und im einzelnen doch sehr wenig bekannt sind. Trotzdem es jetzt zur Ruhmeshalle umgewandelt ist, besitzen wir keine Publikation desselben, ja nicht einmal den Versuch einer solchen. Lediglich die Masken sterbender Krieger, jene herrlichen Werke, welche Schlüter als Schlußsteine in die Fenster des Hofes eingefügt hat, sind bereits früher veröffentlicht worden. Diese Schlußsteine bilden aber nur einen kleinen Teil des Skulpturenschmuckes, der sich mit erstaunlichem Reichtum und doch weisem Maße über alle Teile des Gebäudes breitet. Das Bedürfnis der modernen ornamentalen Kunst nach dekorativen Vorbildern hat dazu geführt, daß nun dieser Skulpturenschmuck zunächst zur Veröffentlichung gelangt. Die rühmlichst bewährte photographische Verlagsanstalt von Rückwardt hat sich dieser Aufgabe mit vorzüglichem Erfolge unterzogen, der erläuternde Text ist in sachgemäßer Weise von Arthur Pabst verfaßt.

Das Programm, welches zu erfüllen bleibt, ist ein sehr reiches. Die mächtigen Giebelgruppen, die Füllungen der Metopen, die Schlußsteine über den Fenstern, die Trophäen auf der Brüstung, alles giebt Gruppen, die bei dem Umfange des Gebäudes und der konsequent durchgeführten Verschiedenheit jedes Teiles vom andern ein gewaltiges Material liefern.

Jetzt sind zunächst in Angriff genommen: die Thürfüllungen der großen Hauptportale. An jeder der vier Seiten des Zeughauses befinden sich drei Portale, jedes mit zwei in Eichenholz gefügten Flügeln. Jeder dieser vierundzwanzig Flügel hat ein zwischen 105 und 117 cm hohes und 53 cm breites Hauptfeld, welches von einer Waffentrophäe gefüllt wird. Diese Felder sind es, die in einer stattlichen Mappe vor uns liegen. Bis vor wenigen Jahren waren diese Werke kaum beachtet, erst bei der Umwandlung des Zeughauses zur Ruhmeshalle verschwand die dicke Schicht von Ölfarbe, welche seit mehr als 180 Jahren von Generation zu Generation darüber gelagert war, welche aber das Verdienst hatte, diese Meisterwerke mit voller Frische auf uns gelangen zu lassen.

In diesen 24 Füllungen wiederholt sich fast durchweg das nämliche Motiv und doch ist nicht eine einzige wie die andere. In jedem Felde haben wir eine hängende Trophäe aus Waffen gebildet. Den Mittelpunkt giebt ein Panzer ab, der, dem Geschmack der Zeit von 1700 entsprechend, im wesentlichen den Typus des römischen Panzers zeigt. Aber in diesen Panzer ist das Leben und die schwunghafte Bewegung der Barockkunst gebracht; er ist nicht feierlich auf dem Kreuzholze aufgestellt wie in der Trophäe der klassischen Kunst, sondern er hängt von oben herab und zwar in jedem Falle verschieden angeknüpft, aber immer so stark von der Seite oder Mitte her, daß er in bewegter Linie sich herabsenkt; bald ist er mit einer Feldbinde aufgenommen, bald mit einer Kette, bald nur am Schulterstück mit einem Haken befestigt. Die hierdurch gebildete Linie ist immer mit hoher künstlerischer Feinheit darauf berechnet, den Raum zu füllen und zugleich noch Platz zur Entfaltung anderer Waffenstücke zu lassen. Je zwei Platten, die zu einer Thüre gehören, sind stets als Gegenstücke komponirt, so daß

der vereinte Fluß der Linien die strenge Feierlichkeit des Portals auf das anmutigste belebt. Die hinzugefügten Waffenstücke sind mit voller Freiheit allen verschiedensten Kulturperioden entlehnt.

Pabst unterscheidet mit vollem Recht zwei Gruppen von Arbeiten. Die vorzüglicheren sind die Thüren der Süd- und Ostfront, die man geneigt sein wird, auf Schlüter selbst zurückzuführen. Auf diese vornehmlich paßt die oben gegebene Beschreibung. Die Thüren der beiden anderen Fronten stehen den ersteren sehr nahe, aber zeigen doch eine schwächere Hand; die Mannigfaltigkeit ist eher größer, Waffenstücke des 17. Jahrhunderts sind in größerer Zahl eingestreut, dem Helm und Schild ist ein breiterer Spielraum gegeben, aber es fehlt die souveräne Beherrschung der Linien, welche in der ersten Gruppe so besonders fesselt.

Das Material, welches in diesen 24 Tafeln der dekorativen Kunst geboten wird, ist ein vorzügliches. Die Kriegstrophäe, deren Darstellung auch von der modernen Kunst so oft verlangt wird, ist geadelt, wenn die Waffen nicht dem jeweiligen Garnisonsdepot entlehnt sind, sondern sich aus allen Perioden ruhmreicher Geschichte wie ein Heldengesang aus alten Zeiten zusammenfügen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß diese herrlichen Vorbilder in Atelier und Werkstatt hochwillkommen sein werden, ihre schönste Ergänzung werden sie finden, wenn sich ihnen die Publikation der übrigen Teile unseres herrlichen Zeughauses in gleich würdiger Veröffentlichung anschließt.

IX.

Ferdinand Luthmer, Malerische Innenräume moderner Wohnungen. In Aufnahmen nach der Natur herausgegeben und mit erklärenden Aufsätzen begleitet. Folio. 5 Lieferungen. Frankfurt a/M. 1884, Heinrich Keller. M. 25.

Mit diesem splendid ausgestatteten Werk läßt uns Professor Luthmer einen Blick thun in moderne Wohnungseinrichtungen. Es ist das Verdienst des Herausgebers, uns ein für die Beurteilung der Kunst im Hause überaus wichtiges und bequemes Studienmaterial in meist trefflichen Lichtdruckaufnahmen (von Römmler & Jonas in Dresden) zugänglich gemacht zu haben. Der ausübende Praktiker, der Architekt, der Dekorateur nicht minder wie der genießende und schmuckanordnende Laie finden in diesem Werke, das wohl zum erstenmal in umfassenderer Weise Totalansichten moderner Innenräume vor Augen führt, eine Fülle von Anregungen; der Theoretiker endlich wird an der Hand dieser Publikation Vorzüge und Mängel in unserer dekorativen Kunst abwägen und bestimmte Geschmacksformen unserer Zeit loslösen aus der Mannigfaltigkeit des Gebotenen. In stilistischer Hinsicht wiegt die Dekorationsweise deutscher Renaissance vor; Rococoformen, die mehr und mehr in unserer Kleinkunst Platz greifen, finden wir nur auf drei Tafeln in bestimmter Weise ausgesprochen.

Das Bestreben des Herausgebers war darauf gerichtet, die malerische Wirkung des Wohnraumes im Spiel der Lichter und Schatten, in der gruppenbildenden Anordnung der mobilen Dekorationsglieder hervortreten zu lassen, und es ist ihm mehrfach gelungen, reizvolle Interieurs (Tafel 9, 15 und 24 z. B.), gemütliche Renaissancegehäuse (22) und vornehme Prunkräume (3 und 11) in guten Reproduktionen mitzuteilen. Daneben aber begegnen wir auch offenbaren Mängeln. So schadet auf Tafel 6 der reihenweise Aufbau von Gefäßen ebenso sehr der beabsichtigten malerischen Wirkung wie auf Tafel 7 und 25 die allzu sichtlich zum Zwecke der photographischen Aufnahme angerichtete „Unordnung“ in Mobiliar und Geräten, in welchem Falle das künstlerische Moment einer die Gruppirung beherrschenden inneren Gesetzmäßigkeit übersehen ist. Solche dekorative Fehler fallen um so mehr ins Auge, als das ausgleichende, stimmungverleihende Element des farbigen Scheines im Schwarz und Weiß des Lichtdrucks verloren gehen mußte. Gewiß werden in der farbigen Wirklichkeit dekorative Mißgriffe wie die Decken auf Tafel 16 und 18, oder das Spiegelgewölbe mit dem aufgemalten Gittermotiv auf Tafel 19 — im begleitenden Aufsatz V ist 19 in 10 verdruckt — mit weniger verletzender Augenfälligkeit sich aufdrängen. Andererseits aber verwahrt uns der gewählte Reproduktionsmodus sicherlich vor mancher disharmonischen Farbenzusammenstellung und läßt, was uns so häufig widerfährt, die beklemmende Empfindung einer absoluten formzerstörenden und sinnebefangenden Harmonie im chromatischen Ineinandergreifen kontrastirender Farbenwerte nicht zum Bewußtsein gelangen.

Nach diesen Bemerkungen, wie deren auch Prof. Luthmer gelegentlich seiner erklärenden Aufsätze macht, dürfen wir die uns vorliegende Sammlung von 25 Aufnahmen nicht als durchgängig mustergültig betrachten und es wäre unbillig, in diesen Einrichtungen, welche doch erst in Beziehung zu dem Bewohner ihre anheimelnde Kraft und den intimsten Reiz bewähren, - nichts als Rohstoff zur detaillirten Exemplifizirung ästhetischer Bemängelungen zu sehen. Das Raritätenkabinett des kunstsinnigen Sammlers (16) und das reich garnirte Atelier des Malers (21) sind nicht weniger bloße Kuriositäten wie der Gartensaal des Freundes japanischer Kunsterzeugnisse (12) oder etwa noch jene schlichte Bauernstube (7) in ihrer landsknechtlichen Hölzernheit — (der derb gebildete Stuhl mit dem weichen Pfühl darauf „spottet seiner selbst und weiß nicht wie"). So ist denn auch der Anschluß des „erklärenden" Textes an die veranschaulichten Innenräume durchaus kein direkter. Der Herausgeber giebt in den Abschnitten: I. moderne Renaissance, II. die Wirkung des Raumes in der Dekoration, III. Licht und Farbe, IV. architektonische Dekoration, V. mobile Dekoration — allgemeine Erörterungen über dekorative und kunstgewerbliche Fragen. Im ganzen können wir uns mit den entwickelten Ansichten einverstanden erklären, in vielen Fällen geben sie beachtenswerte Resultate praktischer Erfahrung, nur hier und da, dort etwa, wo vom „Stil", von der „malerischen Unordnung", besonders aber, wo der Verfasser von der Anwendung „echter" Stoffe im Gegensatz zu bloßen „Surrogaten" spricht, hätten wir eine präzisere Fassung gewünscht. Im letzterwähnten Fall verlangten die beiden sich keineswegs ausschließenden Begriffe eine scharfe Begrenzung. Gerade im Ersatz eines Materials durch ein anderes — ob minderwertig oder nicht, bleibt gleichgültig — liegt ein wesentliches Moment kunstgewerblichen Schaffens. Ein Linoleum- oder neuerer „Stereos"-Teppich oder eine Papiertapete (siehe im Aufsatz V), welche die Eigenart ihres Stoffes nicht verleugnen und ihre durch die besondere Art der Herstellung unabhängig entwickelten formalen Befähigungen in ihrer Musterung zur Schau tragen, sind ohne Zweifel ebenso „echtes Material" wie der prunkvollste Webstoff, den sie als Wandbehang und Bodenbelag vertreten. Auch dort (Aufsatz III), wo der Verfasser für eine farbig-gedämpfte Fensterverglasung eintritt, wird die Ansicht, daß die Anwendung von Butzenscheiben eher in ästhetischen Einsichten unserer Altvordern als in technischen Unvollkommenheiten ihre „Erklärung" fände, auf mannigfachen Widerspruch stoßen.

Diese textlichen Ausstellungen berühren indes nicht das Verdienstliche einer Publikation, die hervorragenden dokumentarischen Wert hat und in dieser Hinsicht wirklich einmal einem wahren Bedürfnis entgegenkommt.

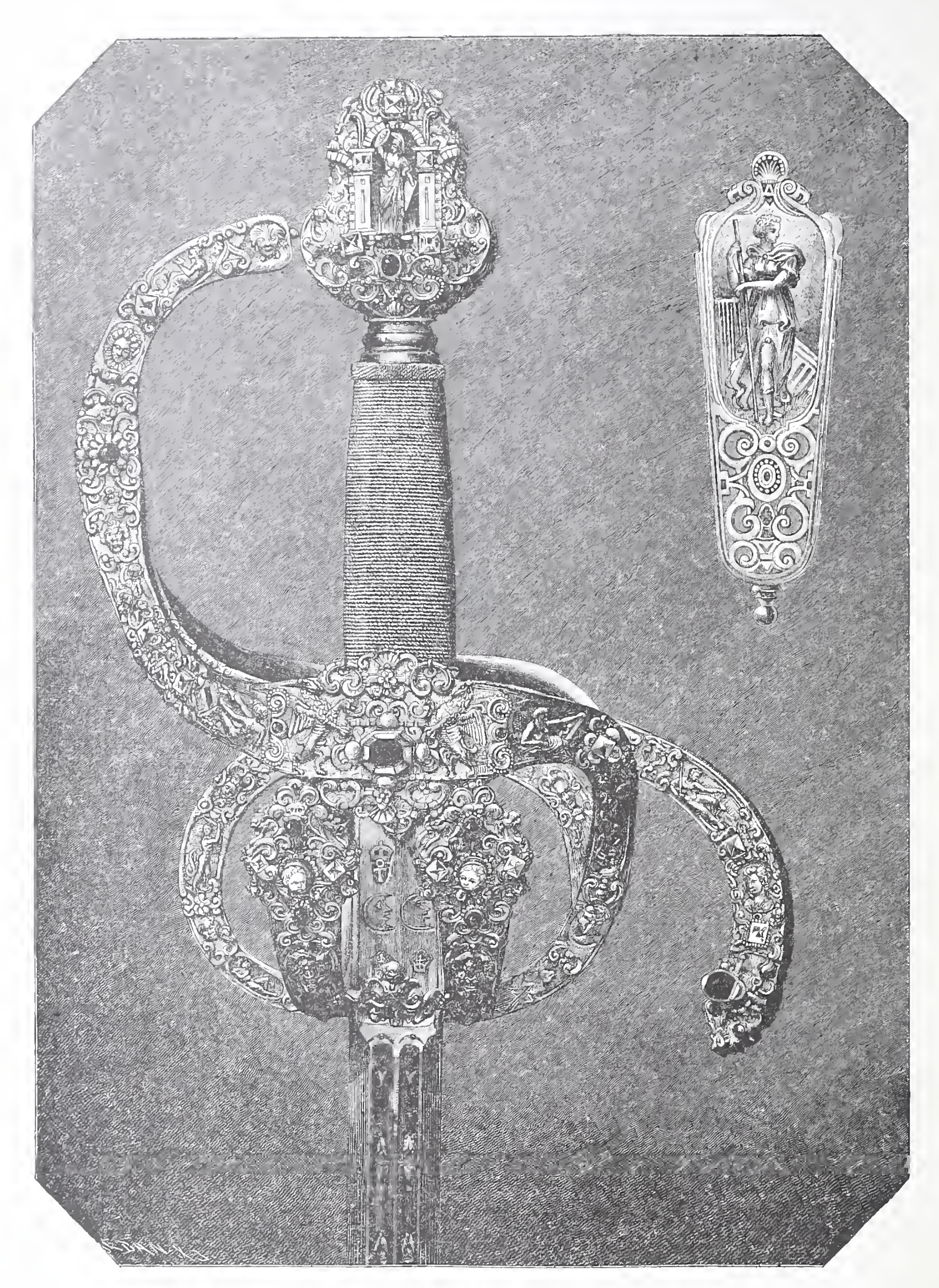
Richard Graul.

X.

Rudolf Cronau, Geschichte der Solinger Klingenindustrie. Stuttgart 1885, Kroner. gr. 4. VII und 52 S.

M. R. — Der Verfasser beginnt mit einem sehr hübsch und fließend geschriebenen Abschnitt über „Die Stellung des Schwertes beim deutschen Volk in Sage und Geschichte" und geht dann dazu über, die „Ältere Geschichte der Solinger Schwertfabrikation" zu entwickeln. Er vermutet, den Annahmen anderer entgegen, daß die Solinger Schwertfabrikation „ohne fremde Beihilfe an Ort und Stelle entstanden" sei und sucht diese Annahme zu begründen durch Zusammenstellung der interessantesten Daten über die Verbreitung des Bergbaus und der Schwertfabrikation auf deutschem Boden während des frühen Mittelalters. Die Pfarrei Solingen bestand schon um das Jahr 1000, während die dortige Klingenindustrie 1310 zuerst erwähnt wird. Was sie für Arbeiten lieferte, ist aus den eingeschlagenen Zeichen ersichtlich, deren der Verfasser eine sehr große Zahl abbildet und auf Grund noch vorhandener Zeichenrollen und anderer Quellen für die Stadt Solingen und für die einzelnen Meister in Anspruch nimmt. Der Wolf soll, wie es ja auch schon früher vermutet worden ist, die älteste Solinger Marke sein, doch wird sie auch von Passau für sich reklamirt. Dem gegenüber ist es wichtig, daß der Verfasser nach einem Stücke im Historischen Museum zu Dresden die Bezeichnung: JASPAR. BONGEN. ME. FECIT. SOLINGEN beibringt, welche sich neben der Wolfsmarke befindet, und diese somit in authentischer Form auf Solingen bezieht. Wenn auf einer Klinge mehrere Zeichen vorkommen, so liegt das daran, daß mehrere von den an der Herstellung Beteiligten

wie die Schmiede, die Schleifer, die Härter ihre Zeichen einschlugen. Eine Frage aber, die der künstlerische Teil der Arbeit zufällt, zur Stempelung verhalten. Es scheint, daß in den



Degengriff, Eisen geschnitten. Solinger Arbeit, 16. Jahrh. Königl. Historisches Museum zu Dresden.

uns in ganz besonderem Maße interessirt, bleibt unberührt; nämlich die, wie sich die Kreuz- und Knopfschmiede, also gerade diejenigen, welchen Quellen, die dem Verfasser vorlagen, keine Notizen darüber zu finden waren, denn sonst würde er sie uns gewiß nicht vorenthalten haben. Wenn

aber auf Grund der annähernd 250 Zeichen unser Bestand an Solinger Klingen festgestellt sein wird, so wird sich gewiß, wie von selbst, manche Aufklärung über die Fabrikation der Gefäße und der Scheidenbeschläge ergeben. Am Schluß giebt der Verfasser ein Namensverzeichnis der „Klingenschmiede und Klingenkaufleute“, der „Härter- und Schleiferfamilien“ und endlich der „Kreuz-, Knopfschmiede- und Schwertfegerfamilien“. Diese letzteren seien hier aufgezählt: Engels, Goedek, Heimannsfeld, Hendrichs, Katterberg, Leunenschloß, Mertens, Müller, Neef, Schmidt, Schwarz, Schwartze, Tilmans, Voos, Wolfertz. Ich nehme an, daß diese Namen der Gegenwart entnommen sind, aber in der richtigen Voraussetzung mitgeteilt sind, daß manche von diesen Familien schon in früherer Zeit dasselbe Gewerk betrieben haben.

Das Buch enthält auch einen Überblick über die neuere Solinger Industrie.

XI.

Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege von Georg Hirth. Mit Abbildungen. München und Leipzig, G. Hirths Verlag.

Fd. — Als Georg Hirths „Deutsches Zimmer der Renaissance“ im Jahre 1880 in erster Auflage erschien, hätte ein Zweifel daran, daß die Renaissance der alleinberechtigte Leitstern unserer kunstgewerblichen Entwickelung sei, wohl ziemlich allgemein als Ketzerei gegolten. Inzwischen haben Barock und Rococo allerorten ihren Einzug gehalten, und wie die Produktion, ob gern oder ungern, mit der vollendeten Thatsache rechnen muß, so hat sich ihr der Herausgeber jenes weitverbreiteten Handbuchs der gesamten Ausstattung unseres Hauses nicht verschließen können. Zum nunmehr dritten Mal erscheinend, will das Werk, das bis Weihnachten als stattlicher Quartband von etwa 450 Seiten Umfang im Schmuck von 400 Illustrationen fertig vorliegen wird, den Leser jetzt nicht mehr bloß in der wieder neu belebten reichen Formenwelt der Renaissance orientiren, sondern es läßt ihn auch die weiterhin sich anschließenden Stilbildungen in ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten und in ihrer mannigfachen Ausgestaltung überschauen, während es zugleich nach der anderen Seite durch eine ebenso eingehende Berücksichtigung der Gotik eine nicht minder ansehnliche Erweiterung erfahren hat. Über seinen ursprünglichen Rahmen ist somit das Buch, das nun den ganzen Verlauf der historischen Entwickelung umfaßt, weit hinausgewachsen; bewahrt hat es sich jedoch den eigenartigen Charakter, dem es seine Beliebtheit, seine Verbreitung und die unbestreitbar von ihm erzielten Erfolge in Bezug auf die Ausbreitung künstlerischen Gefühls und Geschmacks verdankt. Wie die ganze Reihe der verdienstlichen Publikationen des Hirthschen Verlags geht es vor allem darauf aus, die Schätze, die uns die Vergangenheit hinterlassen hat, zu einem allgemein zugänglichen Besitz zu machen, die Erkenntnis künstlerischer Schönheit und die lebendige Freude an ihr in die weitesten Kreise zu tragen und durch die dargebotenen Vorbilder auf das Schaffen unserer eigenen Zeit befruchtend einzuwirken. Wie aber die Produktion selber auch da, wo sie mit aller Kraft den Anschluß an die Vorbilder einer früheren Periode sucht, doch ohne Frage die unmittelbarste Beeinflussung stets durch das rings um sie neu Entstehende erfährt, so wird der Sinn des größeren Publikums sicher am nachhaltigsten angeregt, wo ihm das frische Bild lebendigen Schaffens entgegentritt. Ein glücklicher Gedanke des Hirthschen Werkes war es daher, daß es seine Leser mitten in das Getriebe der heutigen Produktion hineinversetzt, den Erzeugnissen alter Kunst die an sie anknüpfenden Dekorationen und kunstgewerblichen Schöpfungen unserer Tage zur Seite stellt, das Material vorführt, mit dem wir heute arbeiten, und in demselben Augenblick die Früchte überschauen läßt, die diese Arbeit gezeitigt hat. Gerade diese geschickte Verbindung des Alten und des Neuen macht den eigentümlichen Wert und Reiz des zugleich in der äußeren Erscheinung sich höchst einladend präsentirenden Buches aus und dementsprechend beruht der Schwerpunkt desselben selbstverständlich in dem reichen Anschauungsmaterial der bildlichen Illustration. Von den verschiedensten Seiten her ist hier das Beste und Interessanteste herangezogen. Zu den Interieurs alter Schlösser und Rathäuser gesellt sich die anheimelnde Einrichtung moderner Münchener Künstler- und Bürgerwohnungen, den Viollet-le-Ducschen Rekonstruktionen gotischer Gemächer

die Ausstattung der heutigen Renaissance-trinkstuben und die dekorative Pracht eines Makartschen Ateliers. Neben den Werken der Architekten und Dekorateure von Serlio und Du Cerceau bis auf Jean Berain und Le Pautre haben die Aufnahmen aus Ortweins Renaissancewerk, neben den Ornamenten Holbeins und der Kleinmeister die instruktiven Darstellungen alter Bilder und Kupferstiche eine Fülle anziehend belehrenden Materials hergegeben. Den nach Photographien und Zeichnungen reproduzirten Schätzen unserer Museen an kunstvollem Gerät jeder Art ist eine Anzahl erlesener Stücke aus verschiedenstem Privatbesitz hinzugefügt und an an sie reihen sich dann wieder die reichsten sowohl wie die schlichtesten Schöpfungen des gegenwärtigen deutschen Kunsthandwerkes. Begreiflich ist es, daß bei dieser Zusammenstellung des Verschiedenartigsten ein streng einheitlicher Charakter der gesamten Illustration so wenig gefordert werden kann wie eine mit durchweg systematischer Kritik verfahrende Auswahl. Nach der einen Seite entschädigt hierfür die Vorzüglichkeit fast jedes einzelnen Bildes, von der die als Illustrationsprobe diesen Zeilen beigefügte Zeichnung des anmutigen Leuchterweibchens nach einem alten Original im Rathaussaal zu Sterzing als Beispiel dienen mag, nach der anderen die außerordentliche Fülle der vorgeführten Beispiele, in denen jede Technik und jede Art der Dekoration ihre Vertretung findet. Die Anregung zu häuslicher Kunstpflege, die das Buch geben will, bietet es damit in reichstem Maße, und da es dem unmittelbar anschaulichen Bild überdies das begleitende Wort in Gestalt eines Kommentars gesellt, der die grundlegenden Prinzipien und die zahlreichen Einzelfragen dekorativer Kunst eingehend erörtert, so wird es den Auskunft suchenden Leser kaum jemals im Stich lassen, sofern er nicht bloß blindlings zu folgen, sondern auch selbständig zu denken bestrebt ist und sich nicht scheut, dem für seine Sache von warmer Begeisterung erfüllten und durch ebenso reiche Erfahrung wie gebildeten Geschmack ausgezeichneten, stets anregend plaudernden, bisweilen aber auch irrenden und übers Ziel hinausschießenden Verfasser des Textes getrost die eigene widerstreitende Meinung entgegenzuhalten und unbefangene Kritik zu üben.

XII.

Maskell, Alfred, Russian art and art objects in Russia. South Kensington Museum art handbook. London 1884, Chapman & Hall. 8. XII u. 278 S.

M. R. — Im Jahre 1880 hatte das South Kensington Museum in London den guten Gedanken, eine Expedition nach Rußland zu unternehmen, um von dort Abgüsse für seine Sammlungen zu erlangen. Die Studien und Beobachtungen, zu welchen diese Reise Veranlassung gegeben hat, sind in allgemeiner Form in dem vorliegenden kleinen Werke niedergelegt. Dasselbe soll zugleich einen Führer zu den Abgüssen abgeben, welche, dank dem von Kaiser Alexander II. dem Unternehmen entgegengebrachten Interesse, von allen nur abformbaren hervorragenden Werken der Kleinkunst in Rußland (hauptsächlich Petersburg und Moskau) genommen werden konnten.

Nach einem einleitenden Kapitel über russische Kunst werden die Petersburger Sammlungen im allgemeinen beschrieben und dann gesondert die Ausgrabungen von Kertsch, die sibirischen Altertümer und die prähistorischen Funde behandelt und in einzelnen kleinen, aber wohlgelungenen Holzschnitten vorgeführt. Dann ist ein Kapitel der Stadt Moskau und ihren Sammlungen gewidmet. Hier werden die alten russischen Regalien geschildert und in ausführlicher Weise die wichtigsten Typen der russischen Trinkgeschirre erörtert. Eine ganze Reihe der an denselben vorkommenden Inschriften werden mitgeteilt. Sie offenbaren einen ganz anderen Geist als die auf deutschen Gefäßen vorkommenden Sprüche. So z. B. „Trink auf unser Wohl“ — „Gefäß zum Herumreichen; gieße hinein, was den Geist erfrischt, die Moral verdirbt und alle Geheimnisse verrät“ — „Trinke auf Dein Wohl, bete zu Gott und preise den Zaren“ — „Trinke aus diesem Gefäße, sei gesund, trinke Deinem Freunde zu, trinke viel und gehe sinnlos von dannen“. — Dem gegenüber fehlt es aber auch nicht an Sprüchen, die vor Unmäßigkeit warnen. Wenn wir finden sollten, daß die Gefäße durch den Sinn der eben angeführten Sprüche nicht besonders an Reiz gewinnen, so gereicht ihnen jedenfalls die Form der Buchstaben und die Art, wie der Spruch angebracht ist, zum höchsten Schmuck, denn ähnlich wie in der mohammedanischen Kunst ist hier die Schrift ein integrirender Teil der Ornamentik. Das Kapitel schließt

mit der Notiz, daß die Stempelung von Goldschmiedearbeiten in Rußland erst im Jahre 1700 beginnt und zwar ausschließlich in Moskau, ohne Stadtstempel bis zum Jahre 1733, dann in ganz Rußland mit Stadtwappen, Jahreszahl, Feingehalt und Meisterinitialen (auch Probirmeister?). Von russischen Goldschmieden werden nur 4 mit Namen genannt: Simon Ouschakoff 1648, über den eine Monographie existirt, Paraschin, Schischka und Makar. Wegen anderer wird auf ein Inventar Iwans des Schrecklichen verwiesen.

In der zweiten Abteilung werden besprochen: die kirchliche Kunst in Rußland, der Grundriß der russischen Kirche, die Miniaturen, ganz besonders die kirchlichen Metallgeräte. Dann ist ein Kapitel den Waffen gewidmet, welches einerseits die national-russischen Waffen bespricht, andererseits einige von den 29 aus dem Arsenal in Zarskoie Selo bei Petersburg reproduzirten Stücken näher schildert. Die zwei letzten Abschnitte des Buches beschäftigen sich mit den in Rußland bekannten ausländischen Goldschmiedearbeiten. Der Hauptwert wird selbstverständlich auf das englische Silber gelegt, dessen jetziger Bestand in Rußland mit den verschiedenen Gesandtschafts- und Reiseberichten seit dem 16. Jahrhundert zusammengehalten wird. Identifizirungen aber können mit diesem Materiale nicht gemacht werden und unter 22 gestempelten Stücken können nur drei auf ihre Meister zurückgeführt werden: Newton (1596), Charles Kandler (1734) und Paul Lameric (1734). Unter dem nicht-englischen Silber werden Arbeiten namhaft gemacht von Paris, Kopenhagen, Amsterdam, Hamburg, Danzig, Nürnberg und Augsburg. Diese letztere Stadt ist mit einer vorzüglich gut beglaubigten Goldtoilette von Johann Ludwig Biller vertreten. Unter den Nürnberger Stücken sei ebenfalls eines hervorgehoben:

135. Cup. Silver-gilt. Nuremberg. Sixteenth century. N and a lion's head in a shield.

Wer wird zögern, hierin einen Jamnitzer zu erkennen? So findet sich allmählich aus allen Enden Europas das Werk dieses Meisters zusammen, das jetzt, soweit meine Kenntnis reicht, aus 20 Nummern besteht, darunter nur eine in Frankreich und gar keine in England; wie schnell wird sich diese Zahl verdoppeln, wenn auch diese Länder auf ihren Jamnitzerbestand hin geprüft werden!

Das Buch ist ohne Prätension geschrieben, giebt keine Citate und wird doch den benutzten Quellen gerecht, es enthält eine Fülle von Nachrichten, die an Ort und Stelle von den Objekten selbst genommen sind, bringt dieselben oft mit Stücken in anderen Sammlungen in Zusammenhang und ist zweifellos sehr gut dazu angethan, um in das Studium der russischen Kunst einzuführen. Die wichtigsten litterarischen Hilfsmittel werden unter der Hand nachgewiesen und mehrere derselben, welche nur in russischer Sprache vorliegen, benutzt. Es wird redlich versucht, importirte von russischer Arbeit zu unterscheiden, aber die großen Fragen über die Grenzen des byzantinischen und des persischen Einflusses werden einer Lösung nicht näher geführt, es wird ihnen im Gegenteil noch ein indischer Bruder beigesellt.

Wir wollen diese Anzeige nicht schließen, ohne auf ein demnächst erscheinendes Werk hinzuweisen, das berufen ist, vieles, was in dem vorliegenden Büchlein gesagt ist, zu erweitern. Es ist das der Katalog der Waffenkammer (Oruschenaia palata) in Moskau, einer Sammlung, die ihresgleichen kaum findet. Sie enthält hauptsächlich Stoffe, Waffen, Silber- und Juwelierarbeiten und zwar alles das im innigsten nachweisbaren Zusammenhang mit alten, seit Jahrhunderten geführten Inventaren, welche gute Beschreibungen, Gewichtsangaben, die Namen von Schenkern, Bestellern und Meistern enthalten. Dieses unschätzbare Material wird nun nach einer erneuten sorgfältigen Prüfung der Gegenstände mit Reproduktionen ganzer Stücke und wichtiger Details, mit genauen Aufnahmen der Inschriften und sorgfältigster Wiedergabe der Meisterzeichen zu einem Kataloge verarbeitet, der mehrere Quartbände füllen und zu einem sehr annehmbaren Preise — freilich in russischer Sprache — zu haben sein wird. Die Regierung hat 40 000 Rubel für diese Katalogisirung (und Neuordnung?) ausgeworfen. Die Art und Weise, wie die Goldschmiede- und Plattnermarken wiedergegeben werden, verdient die Aufmerksamkeit der Laien und Fachmänner und sei zu deren Nutz und Frommen hier mitgeteilt: Die Marke wird mit feiner Druckerschwärze, die mit Terpentin verdünnt ist, mittelst eines hirschledernen Poupons leicht bestrichen, so daß nur die erhabenen Teile die Schwärze annehmen. Darauf wird dann ein Stückchen feines Papier gelegt, mit glattem Karton zugedeckt und darauf mit einem eisernen

Stäbchen in Gestalt einer gebogenen Sacknadel so lange hin und her gerieben, bis die Marke auf dem feinen Papier abgedruckt ist. Wiederum durch Reiben oder Drücken wird das Bild von diesem Papierchen auf den Holzstock übertragen, auf welchem man dann das genaueste Bild der Marke im Gegensinne hat, wie man es zum Schneiden braucht.



Leuchterweibchen, im Rathaussaal zu Sterzing (Tirol). Nach der Kopie von W. Rümann.
Aus Hirth, Das deutsche Zimmer.

Kleine Mitteilungen.

Die Sammlung Venezianer Gläser in Schloß Rosenborg zu Kopenhagen.

P. — Das Schloß Rosenborg zu Kopenhagen, früher zeitweilige Residenz der dänischen Könige, birgt bekanntlich heute eine der kostbarsten Kunstsammlungen der Welt: „die chronologische Sammlung der dänischen Könige". Wie alle öffentlichen Sammlungen unseres nordischen Nachbarstaates ist auch die zu Rosenborg vortrefflich geordnet und trotz der teilweise ungünstigen lokalen Bedingungen gut aufgestellt: es ist das eines der vielen Verdienste des kürzlich verstorbenen Kammerherrn Worsaee, dessen Name dauernd mit der Organisation der öffentlichen Sammlungen Dänemarks verknüpft ist. Hat man auch thunlichst und mit größter Sorgfalt die in den verschiedenen Jahrhunderten seit Erbauung des Schlosses (1604) je nach dem Zeitgeschmack ausgeschmückten Räume erhalten, so erforderte doch die Aufnahme der Sammlung manche Veränderungen. Zu den völlig unberührten Räumen des Schlosses gehören zwei kleine Kabinette, neben dem Rittersaal im oberen Stock, deren eines die schöne Sammlung Venezianer Gläser in alter Ausstellung bewahrt.

Diese Sammlung, über welche A. R. Friis in der Tidsskrift for Kunstindustri S. 54 ff. berichtet, wie die Einrichtung des Zimmers stammt aus der Zeit König Friedrichs IV. (1699—1730), welcher schon als Kronprinz 1692 Venedig besuchte. In seinem (deutsch geschriebenen) Tagebuch berichtet er unter dem 13. Februar, „den Nachmittag haben wir die Glaßhütte, und wo die Spiegel gemacht, gesehen". Auf der zweiten Reise kam der König am 29. Dezember 1708 in Venedig an. Am Neujahrstag übersandte ihm der Doge und Rat eine Anzahl Geschenke, darunter eine Anzahl „kostbare venezianische Gläser", wofür sich der König seinerseits durch Gegengaben von erheblichem Wert bedankte. Auf der weiteren Reise, die bis Rom hinabging, kaufte der König noch allerlei Kunstgegenstände ein, darunter auch Gläser. Nach der Rückkehr wurde dann die Glaskammer im Schloß Rosenborg 1714 eingerichtet.

Die Sammlung zählt 730 Stücke; sie ist, da seitdem nicht vermehrt, wohl geeignet, einen Begriff von den Leistungen der Muraneser Hütten im Anfang des vergangenen Jahrhunderts zu geben. Gewiß wird man dem König von allen Sorten Glas das Beste verehrt haben und es zeigt sich, daß zu jener Zeit, obwohl die höchste Blüte der Industrie vorüber war, doch weder in technischer, noch in künstlerischer Hinsicht von einem Rückgang die Rede sein kann. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der Formen nimmt in jener Zeit sogar eher zu als ab, die Flügelgläser erreichen ihre reichste Ausgestaltung. In technischer Hinsicht überwiegt das Filigranglas, sodann die farbigen Gläser, als Rubin-, Saphir- und Opalgläser. Auch eine Anzahl geschliffener Gläser, eine Konzession an die aufstrebende böhmische Industrie, sind darunter.

Später sind dann einige böhmische sowie norwegische Gläser zu der Sammlung hinzugefügt worden.

Ein Museum der Bildweberei in Florenz.

Ls. Die reichen Sammlungen, welche Florenz gewissermaßen zu einem Buche der Kunstgeschichte machen, haben vor kurzem einen neuen Zuwachs durch ein im Palazzo della Crocetta eröffnetes Museum gewebter und gestickter Teppiche erhalten. Die Teppichweberei war in Florenz zu seiner Blütezeit eine der hervorragendsten Kunstübungen. Wie die meisten derselben kam auch sie zur Zeit der Kreuzzüge aus dem Orient nach Europa, wurde in Frankreich und Deutschland heimisch und erreichte ihren Höhepunkt in Italien. Die älteren englischen und französischen Teppiche, wie die vela depicta Dagoberts in der Kirche zu St. Denis aus dem sechsten Jahrhundert, die gestickten Tapeten in Auxerre vom Jahre 840 und die Tapisserie von Bayeux gehören dieser geschichtlichen Betrachtung nicht an, da sie nicht gewebt, sondern gleich den byzantinischen gestickt waren. Die flandrischen Werkstätten entstanden im zwölften und Arras erlebte seine Blütezeit im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Der letztere Zeitabschnitt war eine Periode lebhafter Auswanderung flandrischer Künstler und Handwerker, infolge der religiösen und politischen Verfolgungen in ihrer Heimat, und ungefähr gleichzeitig mit den Schülern Gutenbergs kamen auch flandrische Teppichweber nach Italien und richteten in den größeren Städten ihre Webstühle ein. Die Gonzaga beschäftigten sie 1419 in Mantua, die Venetianer 1421, andere Flamländer siedelten sich in Genua und Bologna an. Erst 1455 wurde ihnen in Rom durch Papst Nikolaus Förderung zu teil und etwa um die gleiche Zeit kam ein gewisser Livino de Gilii nach Florenz, wo ihm

bis zum Ende des Jahrhunderts Johann und sein gleichnamiger Sohn folgten. Ein bemerkenswerter Teppichfries mit der Darstellung der Gesänge Salomo's war vielleicht ein Werk dieser alten Meister und eine Taufe Christi dürfte kaum späteren Datums sein. Einer gleichen Stilgattung gehörten wahrscheinlich die „spaliera da casso“ an, welche in einem Inventar Lorenzo's von Medici erwähnt werden und wovon ein Stück eine Jagd, das andere ein Turnier darstellte. Die hervorragendsten Schätze des Museums sind jedoch erst zur Zeit Cosimo's I. angefertigt worden, der im Jahre 1545 mehrere flandrische Weber nach Florenz zog und eine Schule begründete. Noch sind die Urkunden vorhanden, welche das Übereinkommen zwischen dem Vertreter des Herzogs und den beiden namhaftesten Werkleuten Joh. Rost und Nikol. Karcher enthalten, die beide vorher in Ferrara gearbeitet hatten. Das Abkommen mit Joh. Rost vom September 1548 verpflichtet ihn, mindestens 24 Webstühle zu halten und allen jungen Florentinern, die in seine Lehre gegeben würden, die Kunst zu lehren, Tapeten zu weben, Wolle und Seide zu färben und diese Materialien sowie Gold ꝛc. zu spinnen. Der Unterricht war unentgeltlich, doch mußten die Schüler sich selbst unterhalten. Der Herzog verpflichtete sich, die Stühle nebst Zubehör zu beschaffen und Rost ein Jahrgehalt von 500 Scudi in Gold zu zahlen. Der Kontrakt mit Karcher vom November 1550 ist dem Inhalte nach gleich, doch war er nur zum Halten von 18 Stühlen verpflichtet und erhielt 200 Scudi Gehalt. Beide Urkunden sind nur Erneuerungen von etwa drei bis vier Jahre älteren Kontrakten und durch die Zunahme der Geschäfte sowie die wachsende Schülerzahl bedingt. Wie es sich voraussehen ließ, nahmen die Italiener nicht auf längere Zeit die Art der flandrischen Weber für ihre Tapeten an; sie erlernten von ihnen nur das rein Handwerksmäßige, während sie übrigens sehr bald nach ihrem eigenen künstlerischen Geschmack verfuhren. Binnen kurzem wurden hervorragende Künstler der Akademie von S. Lukas Zeichner für die Weber der Arazzi. Salviati, der Freund Vasari's, entwarf die Kartons für eine im Museum befindliche Kreuzabnahme, welche Rost im Jahre 1552 fertigte, sowie für einen Eccehomo und eine Auferstehung Karchers aus dem Jahre 1553. Die Arbeit scheint ziemlich gleichmäßig unter die beiden Werkstätten verteilt worden zu sein — von zwanzig Tapeten, welche die Geschichte Josefs darstellen und die zwischen 1547 und 1550 entstanden, waren neun von Rost, elf von Karcher; von Bachiacca's vier Kartons der Monate drei von Rost, einer von Karcher, der gleichzeitig eine andere Tapete mit Grotesken desselben Meisters ausführte. Die Marke Rosts war ein Stück Fleisch am Spieß, Karcher zeichnete mit einem Monogramm. Um 1553 arbeitete Rost an den schönen im Museum befindlichen Tapeten: „Die Gerechtigkeit befreit die Unschuld“ und „Flora“; zwei etwa gleichzeitige Tapeten mit Szenen aus dem Leben Cäsars entstammen einer Werkstätte in Bologna, wo der Herzog sie kaufte. Neben der Vervollkommnung des künstlerischen Wertes der flandrischen Tapeten gestalteten die Italiener dieselben auch reicher und prächtiger im Material. Die flandrische Arbeit wurde fast ausschließlich in Wolle und Zwirn hergestellt, die Venezianer und Florentiner Tapeten zeigen vielfach leuchtende Farbe in Seide und schillerndem Golddraht. Die Technik sämtlicher Meister des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts war die Haute-lisse-Arbeit. Karcher hörte im Jahre 1553 auf zu arbeiten und Rost starb im Jahre 1563. Hiernach hört man nichts mehr von Flamländern. Die von ihnen herangebildeten Schüler waren Meister geworden und Benedetto Squilli übernahm die eine Werkstätte, Giovanni Sconditi die andere. Etwas später vereinigte Guaspari Papini beide und ließ seine Kartons von Künstlern herstellen. Alessandro Allori entwarf die Zeichnungen zu drei im Museum befindlichen Tapeten mit Szenen aus dem Leben Christi, ebenso zu sechs prächtigen Stücken mit der Geschichte des Phaeton, welche Papini zwischen 1587 und 1621 fertigte. Cigoli lieferte die Zeichnungen zu Christus vor Herodes und anderen, während Bernardino Poecetti dauernd für das Institut beschäftigt war. Während der Regierung Ferdinands I. und Cosimo's II. ging die Florentiner Manufaktur etwas zurück, wohingegen die von ihr beeinflußten französischen Fabriken ungemeine Fortschritte machten. Um dieselbe Zeit, zu der die Italiener die Technik der Bildweberei aus Flandern einführten, holten die Franzosen ihre künstlerischen Anschauungen aus Italien. Primaticcio zeichnete für die Weber Franz' I. und Raffael verschmähte es nicht, für diese Zwecke zu arbeiten, wie die Kartons von Hampton Court bezeugen. Ein Gleiches that Giulio Romano. Auf derartige italienische Einflüsse ist die Entstehung der Gobelinmanufaktur in Paris zurückzuführen, welche das Mutterinstitut so weit überflügelte, daß der Großherzog Ferdinand II. von Toskana hoffen konnte, durch die Anstellung eines Franzosen Pierre Sevère die Florentiner Manufaktur wieder auf ihre alte Höhe zu bringen. Von diesem Meister rühren eine große Anzahl der Bildteppiche im neuen Museum her, deren originellste die allegorischen Darstellungen von Tag und Nacht, Winter und Sommer sind. Ob es aus Sparsamkeitsrücksichten geschah oder durch die Schwierigkeit bedingt war, im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts bei der niedrigen Stufe der derzeitigen Florentiner Kunst tüchtige Künstler zu finden —, jedenfalls scheint Sevère mehr nach Kopien älterer Meister als nach Originalen gearbeitet zu haben. Es finden sich unter seinen Arbeiten Tapeten nach Michelangelo, Del Sarto, Cigoli und anderen Künstlern, sogar das Kopiren einer älteren Tapete nach Karcher wurde nicht verschmäht. So geschickt auch Papini sowohl als Sevère waren, so ist doch wohl vorzugsweise auf sie der Rückgang der Bildweberei nach Art der Arrastapeten zurückzuführen. Sie imitirten Ölgemälde derartig genau, daß ihre Tapeten gleich Bildern eingerahmt wurden —, der alte Gebrauch der Tapeten zur Wandbekleidung hatte aufgehört und die Tapetenweberei verfiel, indem sie nicht mehr ein Zweig der dekorativen Kunst blieb, sondern malerische Wirkungen anstrebte. Nach Sevère

wurde Johann Baptist Termini Direktor der florentiner Manufaktur, führte sie aber in sehr unruhigen Zeiten. Die Arbeiter waren in zwei Parteien geschieden, von denen die eine die Haute-lisse-Technik, die andere die Basse-lisse-Technik verteidigte. Der Direktor wollte nichts von der letzteren Neuerung hören und sah sich infolge dessen derartigen Verfolgungen ausgesetzt, daß er aus Florenz fliehen mußte. Sein Nachfolger, Antonio Bronconi, hatte zwar einige gute Arbeiter, aber ihre sämtlichen Tapeten sind durch schlechte Zeichnung verdorben, wie dies die im Museum aufbewahrten vier Weltteile und vier Elemente beweisen. Im Jahre 1737 wurde die Florentiner Manufaktur nach beinahe dreihundertjährigem Bestande definitiv geschlossen.

Neben der Geschichte der heimatlichen Entwickelung dieses Kunstzweiges enthält das Florentiner Museum auch einige der vorzüglichsten Werke der Gobelinmanufaktur, so u. a. eine Folge von Szenen aus dem Leben Esthers, ferner einige schöne Tapeten „Adam und Eva" aus einer flandrischen Werkstatt. Mehrere Räume des Museums sind für alte Stickereien, Stoffe und Kostüme reservirt. [Nach: The art journal.]

Die Kunstglasfabrikation in den Vereinigten Staaten.

—ss.— Wie für viele andere Zweige gewerblicher und kunstgewerblicher Thätigkeit sind in den Vereinigten Staaten auch für den Betrieb der Glasindustrie ganz ungewöhnlich günstige Bedingungen in dem überaus großen Reichtum des Landes an Naturprodukten und Rohmaterialien jeder Art vorhanden, und alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Fabrikanten große Anstrengungen machen, aus dieser Gunst ihrer Lage nach Möglichkeit Nutzen zu ziehen. Von hervorragendster Wichtigkeit und in ihren Folgen geradezu unübersehbar ist die gegebene Möglichkeit, natürliches Gas als ein Feuerungsmaterial verwenden zu können, dem hinsichtlich der Qualität kein anderes gleich steht, und dessen Billigkeit durch die Massenhaftigkeit seines Vorkommens gewährleistet ist. Für ein anderes wichtiges Produkt zur Glasfabrikation, die Soda, macht sich Amerika neuerdings selbständig und wird dafür bald völlig unabhängig vom europäischen Markte dastehen, dem es bisher in diesem Artikel tributär war. Alle Rohstoffe zur Fabrikation von Soda sind ebenfalls in unerschöpflichen Mengen vorhanden und der angewandte Prozeß ihrer Herstellung soll es der betreffenden Fabrik schon jetzt — nach etwa zweijährigem Bestehen — ermöglichen, ungefähr fünf Prozent des gesamten amerikanischen Bedarfs an Soda zu decken.

Unter diesen Verhältnissen nimmt natürlicherweise in Amerika auch die Fabrikation von Kunstglas einen bedeutenden Aufschwung. Vor kaum zwanzig Jahren war eine solche dort noch nahezu vollkommen unbekannt. Die europäischen Erzeugnisse derselben besaßen ein Monopol, und man dachte in Amerika aus Mangel an Initiative sowohl als an Schulung nicht daran, mit dem Auslande in Konkurrenz zu treten. Bereits auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876 erregten die amerikanischen Gläser allgemeine Aufmerksamkeit, so daß Geheimrat Reuleaux eine Musterkollektion für Berlin zu erwerben für nötig fand. Heute ist das ganz und gar anders geworden und Amerika steht in vielen Spezialitäten der Glasfabrikation auf gleicher Höhe mit Frankreich, Belgien, Österreich und Deutschland. Die Herren Tiffany & La Farge, derer schon früher an dieser Stelle Erwähnung geschah, konkurriren in der Herstellung gemalter Kirchenfenster mit den besten französischen Firmen, und amerikanische Glasschleifer und Polirer kommen den deutschen und venezianer gleich. Die deutschen Einfuhren gewisser Sorten von Gläsern haben sich bereits beträchtlich verringert und das Kunstgewerbe der Vereinigten Staaten macht auch auf diesem Gebiete mit der Unterstützung der ihm zu Gebote stehenden großen Kapitalien jetzt alljährlich wesentliche Fortschritte. Der Westen hat seine Glasmacher nach Art der Muraneser, die aber zugleich in Bezug auf Emaillen und Farben Bemerkenswertes leisten und deren Fabrikate an Leichtigkeit bald denen der Venezianer gleichkommen werden. Virginien produzirt flockige und metallartige Gläser, die in keiner Beziehung gegen die europäischen Fabrikate dieser Art zurückstehen. Massachussets besitzt in East-Cambridge die „Glaswerke von Neu-England", die seit sechs Jahren eine bedeutende Ausdehnung gewonnen und mit mehreren Spezialitäten sehr glänzende Resultate erzielt haben. In ihrer Richtung bekunden sie ein Streben nach Neuheit und Originalität und tragen an ihrer Stelle zur Führung des Beweises bei, daß das amerikanische Kunstgewerbe sich selbständig und vom Auslande unabhängig hinzustellen beginnt.

Technisches.

-st- **Verfahren, vervollkommnete Leimformen anzufertigen.** Das neue Gipsmodell wird in noch feuchtem Zustande mit Talkpulver bestreut und sorgfältig abgepinselt, so daß die Oberfläche leicht geglättet erscheint. Sodann werden auf dasselbe eine Anzahl Anstriche von in Schwefelkohlenstoff oder Petroleumäther gelöstem Kautschuk gegeben, bis sich eine dünne, aber gleichmäßige adhärirende Haut gebildet hat. Zu dem letzten Kautschukanstriche wird ca. $^1/_4$ bis $^1/_3$ gewöhnlicher Kopallack hinzugefügt, so daß derselbe etwa während einer halben Stunde seine Klebrigkeit bewahrt, um eine vermittelst eines feinen Haarsiebes aufgestäubte Schichte getrockneter Hartholzspäne — Sägespäne — festzuhalten. Nach dem Antrocknen wird das überflüssige, nicht haftende Mehl mit einem weichen Pinsel entfernt und der Leim wie gewöhnlich aufgegossen und nach dem Erkalten abgehoben. Es haftet dann die Kautschukfolie fest an der Innenseite der Form und sie kann, um ihre Widerstandsfähigkeit gegen Schmiermittel zu erhöhen, mit einer Lösung von 1 Teil Chlorschwefel in 40 Teilen Schwefelkohlenstoff bepinselt, beziehungsweise auf kaltem Wege vulkanisirt werden. Die Form ist nach Verlauf von einigen Stunden zum Gebrauche geeignet. Als Schmiermittel darf fette Seifenlösung verwendet werden. Es ist nach dem Gesagten selbstverständlich, daß die sämtlichen Manipu-

lationen vorsichtig und sorgfältig ausgeführt werden müssen und eine Kenntnis der Eigenschaften der verwendeten Materialien unerläßlich ist. Den Kautschuk beziehe man, gelöst in den angegebenen Mitteln, in Teigform aus einer Gummiwarenfabrik und bewahre ihn unter einer Wasserschichte auf.

(Keims chem. techn. Mitteil.)

-a- **Wiederauffindung afrikanischer Marmorbrüche.** Nach einem Bericht des „Architekt“ machte der Obristlieutenant Playfair unter Vorlegung von Probesteinen in der Versammlung des Britischen Vereins in Aberdeen Mitteilungen über die Wiederauffindung afrikanischer Marmorbrüche. Der größte Teil des im Altertum in Rom verwandten Giallo antico stammte aus Simitta Colonia, dem heutigen Djembon im Thale des Medgerda. Diese Brüche werden bereits von einer belgischen Gesellschaft in starkem Betriebe ausgebeutet. Kürzlich sind nun noch wertvollere Marmorbrüche nahe bei Kiever, Provinz Oran in Algerien aufgefunden worden. Dieselben befinden sich auf dem Montagne grise, eine Hochebene von 607 ha bildend, welche aus einer ununterbrochenen Masse des glänzendsten weißen, roten, gelben und mehrfarbigen Marmors besteht. Proben des Steines, welche seine Schönheit beweisen, sind in der mineralogischen Sammlung des South Kensington-Museum ausgestellt. Der Marmorberg gehört Herrn del Monte in Oran. Obgleich der Betrieb der Brüche noch mangelhaft ist, können zur Verschiffung fertige Blöcke bereits zum Preise von 360 Mark für den Kubikmeter bezogen werden.

Zeitschriften.

Unter dieser Rubrik soll von jetzt ab — von verschiedenen Seiten geäußerten Wünschen entgegenkommend und in Rücksicht auf die unerwartete Verbreitung des Kunstgewerbeblattes ohne die Kunstchronik — eine Übersicht über die periodische Litteratur des Kunstgewerbes gegeben werden. Um jedoch einerseits Wiederholungen der bereits in der Chronik an betr. Stelle angegebenen Inhaltsangaben der Zeitschriften zu vermeiden, andererseits nicht mitten im Jahrgang der betr. Blätter anfangen zu müssen, werden heute nur diejenigen Blätter berücksichtigt, deren Jahrgang mit dem 1. Oktober begonnen hat. Die Inhaltsangabe der mit dem Kalenderjahr beginnenden Blätter wird erst vom Januar 1886 erfolgen. Zu Grunde gelegt bei der Auswahl sind die im Lesezimmer des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin aufliegenden 83 Zeitschriften; dazu kommen einige Blätter, welche der Redaktion direkt zugehen. Es versteht sich von selbst, daß aus den das ganze Gebiet der bildenden Künste umfassenden Zeitschriften nur diejenigen Artikel an dieser Stelle angeführt werden, welche speziell für das Kunstgewerbe von Interesse sind.

D. Red.

Mitteilungen der k. k. Central-Commission XI. Nr. 1. u. 2.

D. Schönherr, Das Schloss Velthurns. (Mit Illustr.) — K. Lind: Der S. Wenzels-Leuchter im Prager Dom. (Mit Illustr.) — J. Wichner: Ein Kleinodienverzeichnis des Chorherrnstiftes S. Nikolaus in Rottenmann.

Wiener Bauindustriezeitung. III. Nr. 1—3 u. 8.

Die Marmorfabrik in Oberalm bei Hallein. — Die Gewerbehallen.

Revue des arts décoratifs. VI. Nr. 1—4.

A. Valabrègue: Les maîtres-décorateurs au 17. siècle. I. Jean Bérain. (Mit Taf.) G. Lafenestre: Les origines de la peinture décorat. en Italie. A. de Champeaux: Le bureau de Louis XV au Louvre. (Mit Taf.). — Agrafe et boucles d'oreilles indiennes. (Pl. hors Texte.) — M. Josse: L'exposition d'orfèvrerie de Nuremberg. A. de Champeaux: Les dessins de André Charles Boulle. (Mit Taf.) A. Proust: L'organisation du musée des arts décorat. L'école professionelle de Versailles. — Les cuirs de Cordoue. — E. Garnier: Les gentilshommes verriers. I. A. Valabrègue: Les maîtres décorateurs au 17. siècle. Jean Bérain II. — Planches hors texte: Panneau de bois sculpté (Louis XVI). Iconostase de l'église épiscopale de Curtea de Arger (Roumanie). — E. Garnier: Les gentilshommes verriers. II. — Rioux de Maillou: L'art de la passementerie. — Pl. hors texte: Commode, style Louis XIV, dessin de Boule (?). Chapiteaux, corniches, balustrade, composés par Bérain. Bande en velours brodée. 16. siècle.

The American journal of archeology. I. Nr. 2.

E. Müntz: The lost mosaics of Ravenna. W. Goodyear: The Charvet Collection of ancient glass in the Metrop. Museum of Art, New York. (Mit 2 Taf.)

Berichtigung.

Zu meinem Bericht über die Nürnberger Ausstellung (Kunstgewerbeblatt I, 207) hat sich ein Irrtum eingeschlichen, auf welchen mich Herr Direktor Dr. v. Stegmann aufmerksam macht. Es handelt sich um den Erbauer des Ausstellungsgebäudes, dessen Pläne nicht von Gnauth, dessen Ausführung nicht von Häberle, wie ich angegeben habe, herrührten. Dasselbe war vielmehr nach Entwurf des Herrn Direktor v. Stegmann für die bayerische Landesausstellung 1882 ausgeführt und von Gnauth im Äußeren, von Schraudolph im Inneren dekorirt. Bei der Neuaufstellung an der jetzigen Stelle hat Herr v. Stegmann auch die äußere Architektur, welche polychrom behandelt ist, entworfen.

A. P.

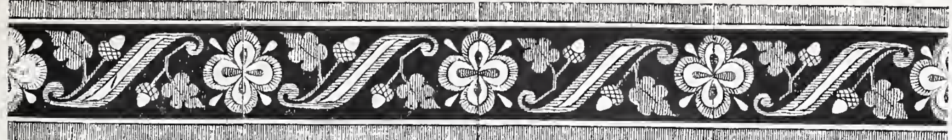




POKAL, SILBER GETRIEBEN. STRASSBURGER ARBEIT 1601.

Natürliche Gröfse.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



Gewebte Samtborte. Italien, 17. Jahrh.



Fig. 7. Kokosnuß in Silber gefaßt. 1611.



Eine vergessene Goldschmiedestadt.

Von Marc Rosenberg.

Mit Abbildungen und einem Kupferlichtdruck.

(Schluß.)

Wir übergehen seiner Geringfügigkeit halber einen kleinen Monatsbecher, den wir in unser Verzeichnis I. unter Nr. 7 aufgenommen haben, und schließen die Arbeiten des 16. Jahrhunderts mit Erwähnung einer Rosenwasserkanne nebst Becken (Verzeichnis I. Nr. 8) im Gewichte von zusammen 2750 Gramm, welche zum Emdener Silberschatze gehören. In der gewissenhaften Publikation über diese Sammlung sind die Marken in Faksimile mitgeteilt. Sie erweisen sich als Beschauzeichen von Straßburg mit dem Stempel von R. Dietmar, zünftig 1582.

Von den Straßburger Arbeiten des 17. Jahrhunderts wollen wir nur wenige einer gesonderten Besprechung unterziehen.

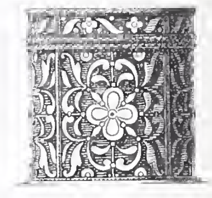
Die erste ist ein reizender kleiner Becher im Besitze des Herrn J. Ricard-Abenheimer in Frankfurt a/M. (Verzeichnis II. Nr. 1), der zu den besten Arbeiten seiner Art gehört und den wir hier in Kupferlichtdruck beigeben. Er trägt im Innern des Deckels ein Allianzwappen: fünfmal eckig geteilt und Weltkugel (Reichsapfel). Ersteres Wappen finden wir im neuen Siebmacher bei der freiherrlichen Familie von Geispitzheim, die zum Elsässer Uradel gehört. Mit denselben Farben, aber in sechsfacher Zickzackteilung finden wir es der Familie Bubenhofen in Schwaben zugeteilt, in einem Wappenbuche aus dem 15. Jahrhundert bei dem Freiherrn Bernhard von Scheibler-Huthorns zu Aachen (Phot. bei Hildebrandt, Herald. Meisterwerke). Da solche kleine Abweichungen in der Zahl der Teilungen öfters vorkommen und da noch andere Familien dasselbe Wappen führen mögen, so bleibe, um Gewißheit zu erlangen, festzustellen, mit wem sich um 1601 die Familie verschwägert hat, welche einen Reichsapfel (Weltkugel) im Schilde führt. Die Stellung links schließt natürlich die Deutung auf das Erztruchseßamt aus, und wir werden auf die Geschlechter Veroldingen und Kabushaupt hingewiesen. Die Veroldingen waren,

wie mir Graf Beroldingen mitzuteilen die Güte hatte, am Ende des 17. Jahrhunderts mit den Bubenhofen verschwägert.

Sehr wichtig ist es, daß wir durch alle diese Namen nicht weit von Straßburg weggeführt werden, denn ein Hinweis auf Straßburg thut bei diesem Becher sehr not. Wir stehen hier nämlich vor dem einzigen mir bekannten Fall[1]), wo das Meisterzeichen, obgleich sehr deutlich eingeschlagen, sich auf der entsprechenden Stempeltafel nicht nachweisen läßt, während das Beschauzeichen ganz zweifellos das Straßburger aus der Zeit um 1600 ist. Die Unsicherheit in diesem Falle ist um so mehr zu bedauern, als dieser kleine Becher sowohl in der Gesamterscheinung wie im Detail seiner Profilirungen und der fein getriebenen Ornamente eine Meisterhand verrät.

Von diesem für uns namenlosen Künstler gehen wir zu einem anderen, Nikolaus Riedinger, zünftig 1609, über, von welchem uns zwei Arbeiten verschiedenen Charakters erhalten sind. Die eine fesselt uns durch ihre lebendige Erscheinung, die andere durch interessante Emailtechnik. Erstere ist die in Weißsilber gehaltene Fassung einer geschnittenen Kokosnuß (Verzeichnis II. Nr. 3. — Fig. 7), welche die Jahreszahl 1611 trägt. Daß der Meister besonders viel Sinn in die Verzierung seiner Arbeit gelegt hat, kann man ihm nicht nachrühmen. Am Deckel die Geschichte Christi, an den Bügeln christliche Tugenden und unten heidnische Götter, alles aber ohne durchgehenden Gedankengang mit willkürlicher Erweiterung oder Beschränkung der üblichen Serien.

Das andere Stück scheint dem Beschauzeichen nach ein bis zwei Jahrzehnte später entstanden zu sein. Es ist ein kleines emaillirtes Büchschen (Verzeichnis II. Nr. 4), dessen Gestalt und Ornamentik der Holzschnitt Figur 8 veranschaulicht.


Fig. 8. Emaillirtes Büchschen, 17 Jahrh.

Da Emailarbeiten meist wegen ihres geringen Edelmetallbestandes nicht gestempelt worden sind, so ist es doppelt wichtig, ein solches Stück anzumerken, das uns vielleicht zur Bestimmung anderer nicht gestempelter Straßburger Emailarbeiten verhelfen kann. Die Farben, in welchen es emaillirt ist, habe ich mir leider f. Z. nicht notirt, und wer weiß, wo das Stück, das ehemals im Besitze des Herrn Paul in Hamburg war, durch die Auktion hingeraten ist; doch glaube ich mich erinnern zu können, daß nur wenige und lauter primäre Farben daran Verwendung gefunden haben, etwa gelb, grün und blau. Die Technik ist außerdem nicht uninteressant, indem das ganze Büchschen in vergoldetem Silber glatt gearbeitet ist, auf den Flächen ist dann das Ornament, wie eine Filigranarbeit à-jour behandelt, aufgesetzt. Die Linien, die das Ornament bilden und auf unserer Zeichnung weiß erscheinen, sind mit Email ausgefüllt und heben sich vortrefflich gegen den tiefer liegenden Goldgrund ab. Im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg befindet sich ein Kästchen derselben Technik und, wenn ich nicht irre, derselben Farbenwirkung, aber es ist weit älter als das vorliegende.

Während des 17. Jahrhunderts scheint die Straßburger Goldschmiedearbeit an Wert zu verlieren und erst mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts treten vereinzelt Meister auf, die durch den Anschluß an Frankreich angeregt den Stil der Pariser Silberarbeiten acceptiren. So finden wir von Imlin, einem Manne, der die Silberkammern in München und Darmstadt versorgt hat, beispielsweise eine schöne Terrine (Fig. 9), im Besitze S. k. Hoheit des Großherzogs von Hessen (Verzeichnis III. Nr. 3). Was im Anfang des vorigen Jahrhunderts Imlin für Straßburg bedeutete, das ist auf der Scheide vom vorigen zum gegenwärtigen Jahrhundert Kir=

1) Seitdem dies niedergeschrieben ist, hat mir Herr Baron Karl von Rothschild in der liberalsten und entgegenkommendsten Weise gestattet, den Teil seiner Sammlung, den er auf der Güntherburg bewahrt, eingehend zu studiren. Unter den wunderbaren Schätzen dieser Sammlung befindet sich auch ein Becher in schönster Frührenaissance (an die Entwürfe von Brosamer erinnernd), mit Ornamenten im Stile der Aldegreverschen. Er trägt, wenn ich die undeutliche Marke recht erkenne, das Beschauzeichen unserer vierten Stempelperiode, die von 1534—1567 reicht. Das dabei eingeschlagene Meisterzeichen ist in den Stempeltafeln, welche mit 1545 beginnen, nicht zu finden. Ist das Stück zwischen 1534 und 1545 entstanden, so hat es seine Richtigkeit, ist es aber nach 1545 gemacht, so wäre hier ein zweiter Fall, in welchem die Stempeltafel die Auskunft über ein Meisterzeichen versagt. Zwei andere Straßburger Arbeiten, die ich in dieser Sammlung kennen gelernt habe, konnte ich noch in die Verzeichnisse eintragen. Dieses Stückes aber sei nur in dieser Anmerkung gedacht, da ich noch nicht sicher bin, das Beschauzeichen richtig gesehen zu haben.

stein. Einige seiner noch im vorigen Jahrhundert entstandenen Arbeiten nennt unser Verzeichnis. Über die Thätigkeit der Firma in unserem Jahrhundert, speziell für Dosen, giebt uns Maze-Sencier, Le livre des collectionneurs, folgende sehr gute Auskunft:

XIXe siècle. — Kirstein, orfèvre de Strasbourg, florissant sous l'Empire et la Restauration; „Artiste célèbre pour ses vases, tableaux et dessus de tabatières ciselées en haut et en bas relief“ (Dictionnaire des adresses de Paris, 1834). Kirstein eut le mérite de varier ses sujets; aux amours, aux corbeilles de fruits, aux vases de fleurs, il fit succéder les fêtes de village, les chasses, les figures allégoriques et les sujets de l'histoire. Il cisela aussi les batailles, qui lui furent commandées, dit-on, par Napoléon Ier.

En 1862, une boîte à cage ornée de six panneaux ciselés sur or par Kirstein, le couvercle et le fond figurant des kermesses en haut relief, a été adjugé 1265 frcs. — Une autre boîte, à deux sujets, ciselée sur or, en haut relief, représentant saint Georges et un cheval assailli par un lion avec la signature „Kirkstein à Strasbourg“ est monté à 860 frcs.

Trotzdem wir bei Straßburg in seltenster Weise vom Glücke begünstigt sind, ein reiches schon gedrucktes Akten- und Urkundenmaterial vor uns haben, drei große Stempeltafeln besitzen und viele erhaltene Arbeiten kennen, so bleibt unser Wissen vom künstlerischen Können der dortigen Zunft doch noch ein mangelhaftes. Wir können daraus ermessen, wie lückenhaft unsere Kenntnis der anderen Goldschmiedestädte, für die weniger Material vorliegt, sein muß.

Außer auf den in Straßburg angefertigten Arbeiten finden wir den Straßburger Stempel auch auf anderwärts angefertigten Stücken, welche auf legalem Wege in Straßburg eingeführt worden sind. Es ist sehr wichtig, auch diese Marken zu beachten, weil manche Datirung durch sie richtig gestellt werden kann und weil sie uns — in sehr vielen Fällen wenigstens — die Städte und Meister kennen lehren, welche den Straßburger Markt zu beziehen pflegten. Wir gehen auf dieses Detail nicht näher ein und verweisen nur auf die Zusammenstellung in unserem Verzeichnis IV, aus welcher man ersieht, daß sich im 16. und 17. Jahrhundert hauptsächlich Nürnberg, Augsburg und Ulm an der Einfuhr nach Straßburg beteiligen. Aus den Quellen bei Meyer aber erfahren wir, daß es im 15. Jahrhundert andere Städte waren, welche nach Straßburg importirten. Er nennt: Basel, Nüwemburg (Neuenburg?), Freiburg, Hagenau, Baden, Pfortzheim, Weißenburg, Speier, Worms.

Fig. 9. Terrine, Silber getrieben. Arbeit von Ludwig Imlin, Straßburg 1720.

Verzeichnis I. **Straßburger Arbeiten des 16. Jahrhunderts.**

Laufende Nr.	Jahreszahl.			Meister-name.	Gegenstand.	Details.	Maß und Gewicht.	Des Besitzers Name und Ort.	Litteratur.
	Beschauzeichen.	Inschriftlich.	Zünftig.						
1	n. 1472	—	—	Unbekannt	Kelch	Stifterinschrift und Wappen	hoch 22 cm	Katholische Kirche, Baden-Baden	Kachel und Rosenberg. Katalog der Badischen Ausstellung, Karlsruhe 1881, Nr. 272. Rosenberg. Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Karlsruhe 1881. Frankfurt a. M. 1882. Mit Abb. Vergl. Fig. 1—5.
2	n. 1534 v. 1567	—	1555	Linhard Bawer der Ältere	Par	Ornamentätzung	„ 20,5 „	E. Ch. Keller, Straßburg	—
3	n. 1567 v. 1616	1569	do.	do.	Pokal	Inschriften	—	Großherzogl. Museum, Darmstadt	Kunstschätze aus dem großherzoglichen Museum zu Darmstadt. Lübeck. s. a. Bl. 20 u. danach unsere Figur 6.
4	do.	1567	1540	Georg Kobenhaupt	Winzerbecher	Inschrift und Wappen	„ 35,5 „	Großh. v. Hessen (Neues Palais), Darmstadt	Luthmer. Großherzoglich hessische Silberkammer. Frankfurt a. M. 1884. Taf. IX.
5	nicht sichtbar	1572	do.	do.	Fuß einer Thonschale	Inschrift und Münzen	„ 10,8 „	do.	do. Taf. XXIV.
6	n. 1567 v. 1616	—	do.	do.	Fassung u. Deckel einer Thonschale	Münzen	„ 13,8 „	do.	do. Taf. XXIV.
7	do.	—	1559	Kaspar Geiger	Dutzend- oder Monatsbecher	glatt	„ 5,7 „	Nationalmuseum, München	—
8	do.	—	1582	Reinhart Dietmar	Kanne u. Becken	getriebene und gegossene Ornamentik	„ 24 „	Ratsschatz, Emden	Der Emdener Silberschatz, kleine u. große Publikation. In der kleinen Blatt I u. VII.

Verzeichnis II. Straßburger Arbeiten des 17. Jahrhunderts.

Laufende Nr.	Jahreszahl. Beschauzeichen.	Inschriftlich.	Zünftig.	Meistername.	Gegenstand.	Details.	Maß und Gewicht.	Des Besitzers Name und Ort.	Litteratur.
1	n. 1567 v. 1616	1601	—	Unbekannt	Becher	Wappen	hoch 16,1 cm	J. Ricard-Abenheimer, Frankfurt a. M.	Aus einer französischen Erbschaft stammend, 1881 in Langenkandel aufgefunden vom Antiquar Etheimer in Karlsruhe. (Sammlung Gimbel in Baden-Baden.)
2	do.	1617	1605	Hans Diebolt Vogell	Fassung an Krystallkännchen	Wappen (Rieter, Nürnberg)	—	J. Sichel, Frankfurt a. M. (bis 1875?)	Katalog der historischen Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. 1875 S. 34, Nr. 608, und gütige Mitteilung von Herrn Architekt Otto Cornill.
3	do.	1611	1609	Nicolaus Riedinger	Fassung eines Nußbechers	Jahreszahl an der Nuß	" 32,3 -	M. Gontard, Frankfurt a. M.	Vergl. Fig. 7 nach einer vom Besitzer in freundlicher Weise zur Verfügung gestellten Photographie.
4	n. 1616 v. 1639	—	do.	do.	Büchschen	emaillirt	" 4,6 -	Johannes Paul, Hamburg (bis Oktbr. 1882)	Katalog der Sammlung Paul. Köln 1882. Nr. 704 a. Verkauft für 260 Mark. Vergl. Fig. 8.
5	n. 1627 v. 1731	—	1634	Hans Jac. Erhart	Becher	getrieben	" 9,5 -	Drey jun., München	—
6	n. 1654 v. 1662	—	1651	Daniel Harnischter	Fassung einer Elfenbeinkanne	figuraler Henkel	" 28 -	Grünes Gewölbe, Dresden	Graesse. Katalog des kgl. Grünen Gewölbes. Dresden 1881. Elfenbeinzimmer S. 35, Nr. 395. Erbsteins Katalog S. 33, Nr. 395.
7	nicht sichtbar	—	1656	Cornelius Linck	Apostellöffel	—	lang 21,5 - Gew. 71 gr	S. Fürth, Mainz	—
8	do.	—	do.	do.	Faß und Bütte eines Rebbüttemannes	—	hoch 28 cm	J. Dreyfus-Zeidels, Frankfurt a. M.	—
9	1672-74	—	1665	Jakob Oberlin	Jagdbecher	getrieben	" 14,9 -	Freiherr Karl v. Rothschild, Frankfurt a. M.	—
10	n. 1674 v. 1690	—	1659	Dan. Hammerer	Fassung einer Elfenbeinkanne	—	—	J. u. S. Goldschmidt, Frankfurt a. M.	—
11	do.	—	do.	do.	Fassung eines Nußbechers	figuraler Griff	" 43,3 - (38 cm)	Großherzog von Hessen (Neues Palais), Darmstadt	Luthmer. Großherzogl. hessische Silberkammer. Frankfurt a. M. 1884. Taf. 20.
12	do.	—	1682	Joh. Gg. Burger	Schweißbecher	Inschrift „Ambt Hatten"	hoch 17,5 cm	do.	—
13	n. 1690 v. 1725	—	1689	Joh. Ludw. Imlin	2 Vasen	—	—	Großherzog von Hessen (Silberkammer), Darmstadt	—
14	n. 1690 v. 1736	—	1694	Joh. Pet. Strehle	Schale	Schweißarbeit	lang 15 -	Gebr. Heilbronner, München	—
15	n. 1690 v. 1725	—	1694	Joh. Christoph Roth	Buchbeschlag	Buch von 1667 Decken von 1682	" 11,5 - breit 7 -	Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg	—

Verzeichnis III. **Straßburger Arbeiten des 18. Jahrhunderts.**

Laufende Nr.	Jahreszahl. Beschauzeichen.	Inschriftlich.	Zünftig.	Meistername.	Gegenstand.	Details.	Maß und Gewicht.	Des Besitzers Name und Ort.	Litteratur.
1	n. 1690 v. 1739	—	1708	Daniel Würtz	Figur? u. Postament	Juwelierarbeit	—	Königliche Schatzkammer, München	Katalog der königlich bayerischen Schatzkammer zu München 1879 S. 142, B. 72.
2	n. 1725 v. 1751	—	1720	Ludwig Imlin	Terrine	Stil Ludwigs XIV.	—	Königliche Silberkammer, München	—
3	n. 1680 v. 1751	—	do.	do.	Tafelsilber	do.	—	Großh. v. Hessen (Silberkammer), Darmstadt	Luthmer. Großherzogl. hessische Silberkammer in Darmstadt. Frankfurt a. M. 1884 Taf. 18 (Terrine), danach unsere Fig. 9.
4	n. 1662 v. 1751	—	1732	Ludwig Zentel	Kelch	gravirt und getrieben	hoch 25,5 cm	Pfarrkirche, Neuhausen	Kachel und Rosenberg. Katalog der badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung Karlsruhe 1881 Nr. 89.
5	n. 1736 v. 1739	—	1737	Joh. Ludw. Strauß	do.	—	" 26? "	Großh. v. Hessen (Silberkammer), Darmstadt	—
6	do.	—	do.	do.	Serie Jagdbecher	—	—	do.	—
7	nicht sichtbar	—	1746	Joh. Friedr. Bittner	Stockgriff	Gold	Griff allein hoch 4,4 cm, mit Stock 125 cm	Großherzog v. Baden (Privatsammlung), Karlsruhe	—
8	1752	—	1718	Johann Stahl	2 Leuchter	reich profilirt	hoch 18 cm	Katholische Kirche, Baden-Baden	—
9	1753 od. 1777	—	do.	do.	2 Milchkännchen	—	—	Königliche Silberkammer, Stuttgart	—
10	1761	—	1738	Tob. Ludw. Krug	Fassung einer Elfenbeinkanne	—	" 25 "	Königliche Schatzkammer, München	Katalog der königlich bayerischen Schatzkammer zu München 1879 S. 260, F. 4.
11	1773	—	do.	do.	Löffel	—	lang 17,5 "	Kaiserliche Silberkammer, Wien	—
12	1774	—	1739	Joh. Georg Pick	Rauchfaß	Rococo	hoch mit Kette 110 cm	Katholische Pfarrkirche, Baden-Baden	—
13	1777	—	do.	Joh. Friedr. Krug	Etuis-Becher	Rocailleornament	hoch 12,5 cm	Prof. Seyffer, Stuttgart	—
14	do.	—	1760	Joh. Jak. Kirschenstein gen. Kirstein	Fischtranschirmesser	—	—	Königliche Silberkammer, München	—
15	1778	—	do.	do.	Streuzuckerlöffel	Sieb ornamental	—	do.	—
16	1783	—	do.	do.	Gemüselöffel	—	—	do.	—
17	1784 (1796)	—	do.	do.	Terrine	Wappen	—	do.	—
18	1796?	—	do.	do.	plat de ménage	Züge	lang 31,5 "	do.	—
19	do.	—	do.	do.	Fassung einer Steinschale	Ciselirarbeit	hoch 14,2 "	Freiherr Karl v. Rothschild, Frankfurt a. M.	—
20	do.	—	1763?	Alberti	Kasserolle	glatt	—	Königliche Silberkammer, München	—

Verzeichnis IV.

Deutsche Arbeiten, die den Straßburger Einfuhrstempel tragen.

Laufende Nr.	Verfertiger.	Einfuhrmarke: Beschauzeichen.	Einfuhrmarke: Zünftig.	Einfuhrmarke: Name.	Gegenstand.	Detail.	Maß.	Des Besitzers Name und Ort.	Litteratur.
1	Nürnberg, ein Hammereisen	n. 1567	1591	Barthel Birtsch	Maßkanne	punzirt	hoch 18 cm	Baron N. v. Rothschild, Wien	—
2	do. do.	do.	do.	do.	Ananasbecher	Wappen	" 46,5 -	Ausstellung 1884, Pest	Katalog der Ausstellung Pest 1884 S. 34 Nr. 43, m. Abb.
3	do. M. M	do.	do.	do.	do.	—	" 29 -	Privatbesitz, Frankfurt a. M.	—
4	do. eine Fliege	n. 1627 v. 1731	—	Meistermarke fehlt	Maßkanne	gravirt	" 16,5 -	Ausstellung 1884, Pest	—
5	do. ein Blatt	n. 1567	1581	Jerem. Maey	Doppelbecher	—	" 49,5 -	Gesellsch. d. Böcke, Zürich	—
6	do. S. H. od. H. S.	do.	1559	Paul Graseck	Hälfte eines Doppelbechers	—	" 30 -	Bürgergemeinde, Bern	—
7	do. eine Pflanze	do.	do.	do.	Pokal	—	" 47 -	Stadtgemeinde (Rathaus), Osnabrück	—
8	do. Erasmus Horneck	do.	—	Meistermarke fehlt	Jungfrauen-Becher	—	" 14,5 -	Privatbesitz, Frankfurt a. M.	—
9	do. C. B.	do.	—	do.	Stengelbecher	mit Buckel	" 20,5 -	Ausstellung 1883, Zürich	—
10	Augsburg, J. H. Mannlich?	n. 1627 v. 1731	—	do.	Platte	getrieben	lang 61 -	Prinz Heinrich Reuß VII., Wien	—
11	do. J. Jäger	do.	—	do.	do.	do. m. Inschrift	" 68 -	Königliche Silberkammer, München	—
12	do. do.	do.	—	do.	Tafelaufsatz	mit Fontäne	hoch 48,5 -	Großherzoglich hessische Silberkammer, Darmstadt	Luthmer. Großh. hess. Silberkammer, Taf. 6.
13	do. do.	do.	—	do.	Becher	Wappen und Inschrift	" 27,5 -	do.	—
14	do. D. E.	n. 1627 v. 1731	—	do.	Maßkanne	Rococo	—	Römisch-Germ. Museum, Mainz	—
15	Ort unbekannt, Gemskopf und H. S.	n. 1685	—	do.	Streulöffel	durchbrochen	lang 21 -	Großh. hessische Silberkammer, Darmstadt	—
16	Ulm, K.	n. 1627 v. 1731	—	do.	Maßkanne	getrieben	hoch 17,5 -	H. v. Boskowitz, Wien	—
17	do. P. M od. M. P.	n. 1654 v. 1662	—	do.	12 Teller	gravirt	Dm. 19,5 -	Baron N. v. Rothschild, Wien	—
18	fehlt	n. 1627 v. 1643	—	do.	Becher	gegossen	hoch 13,1 -	do.	—
19	do.	1690	—	do.	Henkelschale	Schweißarbeit	" 6,3 -	A. S. Drey sen., München	—



Spanische Majolikafliese, 16. Jahrh.

Die Ausstellung von Waffen im Mährischen Gewerbe-Museum zu Brünn.

Von Wendelin Boeheim.

Gar manche, welche die enormen Schwierigkeiten kennen, die sich der Veranstaltung von kunstindustriellen Spezialausstellungen entgegenstellen, werden über den Plan der Direktion eines kleineren kunstindustriellen Museums, nämlich des der Hauptstadt Mährens, erstaunt gewesen sein: Kunstwerke der vergangenen Zeit, je nach den Fächern, serienweise in Ausstellungen dem Publikum vorzuführen. Manche, und wie gesagt Männer vom Fache, werden das Scheitern einer solchen, die Kräfte von Instituten ersten Ranges oft überschreitenden Unternehmung mit aller Sicherheit vorausgesehen haben, und dennoch, dem Gewerbemuseum in Brünn ist es zur Überraschung aller schon zum zweitenmal gelungen, sachliche Ausstellungen zu insceniren, welche allen billigen Erwartungen nicht allein schlechtweg entsprachen, sondern nach manchen Richtungen hin sogar weit übertrafen.

Die Leitung dieses Museums, die, nebenher gesagt, zu den rührigsten des Reiches zählt, hat uns also wiederholt bewiesen, daß selbst in kleinerem Wirkungskreise gar wohl ein derartiges, dem Systeme nach umfassendes Ausstellungsprogramm durchführbar ist, wenn nur die sachlichen Grenzen enge gesteckt und streng eingehalten werden und das Sammelgebiet ebenfalls nicht über die unmittelbare Wirkungssphäre ausgedehnt wird. Der Beweis ist wohl unstreitig erbracht, aber ganz deutlich ersehen wir, daß ein Hauptteil des schönen Erfolges ganz besonders in der Achtung begründet ist und in dem Vertrauen liegt, das die Leitung des Museums allenthalben genießt, und daß, ungeachtet aller richtigen Prämissen spekulativer Natur, die Durchführung die eifrigste Thätigkeit und viele Opfer an Zeit und Mühe erforderte. Nach einem Jahre, in welchem die so reichhaltige und interessante Ausstellung kirchlicher Gegenstände den Beifall der Fachwelt errungen hatte, schritt die Direktion zu einem weiteren Unternehmen, das dazu in der ganzen Welt auch noch die Priorität für sich in Anspruch nehmen kann, zu einer Ausstellung von Waffen.

Für den Erfolg sowohl, als für das Erreichen des instruktiven Zweckes war die getroffene Wahl eine vortreffliche. In dem Besitze des mährischen Hochadels befinden sich außerordentlich zahlreiche und kostbare Waffen, Erinnerungsstücke an viele denkwürdige Tage einer ebenso kriegerischen als kunstreichen Zeit, und es war durch eine Ausstellung Gelegenheit gegeben, die schönsten derartigen Objekte aus Privatbesitz, welche sonst nie vor die Öffentlichkeit gelangen, zu sehen. So werden uns hier ca. 600 verschiedene Waffen und ihr Zubehör vorgeführt. Welchen Wert die Waffe aus vergangener Zeit für die Kunstwissenschaft und speziell für die kunstindustrielle Welt besitzt, das hat Semper in seinem Werke, „Der Stil“, eindringlich dargelegt. Nicht nur daß der Stil an sich in der allgemeinen Form der Waffe sich kräftig ausspricht, so ist auch für eine große Zahl von Dekorationsmitteln die Waffe das vorzüglichste, oft das einzige Studiumsobjekt. So wird man die Treibarbeit in Eisen, die Ätzkunst als Dekoration, die Tausia, das Niello, die Technik des Eisenschnittes in ihrer feinsten und zierlichsten Form, das gepunzte Werk und noch manche andere wirkungsvolle Dekorations-

technik vorzugsweise nur an Waffen studiren können; die Intarsia in Holz und Elfenbein aber hat an Waffen eine ganz eigentümliche stilistische Richtung erhalten, die von jener an Möbeln und Geräten ganz verschieden ist.

Wie richtig hier in unserem Falle die Voraussetzungen der Musealleitung gewesen waren, das beweist in eminentem Grade diese Ausstellung von Waffen, die zu den interessantesten und instruktivsten gehört, welche wir gesehen haben, die daher auch über den kunstindustriellen Zweck noch weit hinaus, nach waffenwissenschaftlicher und kunstgeschichtlicher wie allgemeiner historischer Richtung hin überaus zahlreiche Freunde und Schätzer gefunden hat [1]).

Bei der Reichhaltigkeit und der Mannigfaltigkeit des Inhaltes der Ausstellung ist es unmöglich, jedes einzelne Stück dem Leser vom kunsttechnischen Gesichtspunkte aus zu beleuchten, aber das Beste daraus mag auf einem Rundgange hervorgehoben und mit erläuternden Anmerkungen der Beachtung empfohlen werden.

Gleich am Eingange gewahren wir einen schönen Harnisch in dem mattgrauen Ton gehalten, der seiner ruhigen und vornehmen Wirkung halber so häufig an Mailänder Arbeiten bewundert wird. Derselbe ist in allen Teilen mit breiten Strichen in Silbertausia geziert, welche äußerst feine Blattornamente enthalten. Die Blattstiele sind durch feine Punzenschläge wiedergegeben. Der Harnisch ist sicher italienisch, weil auch die bei deutschen Handwerksarbeiten nie vermißten Buckel an der Handwurzel fehlen; er ist aber kaum mailändisch, sondern erinnert mehr an Brescianer Arbeiten. Sein Fertigungsjahr dürfte nicht vor 1545 fallen; es ist darum irrig, wenn derselbe dem ruhmreichen Befreier Wiens 1529, Niclas II. Grafen Salm, zugeschrieben wird, der bekanntlich 1530 an seiner in genannter Stadt erhaltenen Verwundung starb, wohl aber mag er, wenn schon der illustre Name sich an dieses Kunstwerk heften soll, seinem würdigen Sohne, Niclas III., angehört haben, der 1550 gestorben ist. Von letzterem bewahren auch die kunsthistorischen Sammlungen des kaiserlichen Hauses einen Harnisch von 1542.

Die Ausstellung führt sich sodann am Beginne mit einem Tableau prähistorischer Waffen ein, die ihrer schönen Erhaltung wegen die Aufmerksamkeit erregen, im nächsten Raum ist ein zweites Tableau den Waffen der heutigen Wilden, ein drittes Tableau orientalischen Waffen gewidmet, die überhaupt in der Ausstellung in sehr wertvollen Stücken

Fig. 1. Ungarische Streithacke. Um 1526.

1) Selbe wurde nach $2\frac{1}{2}$ monatlichen Bestande schon von ca 24 000 Personen besucht.

vertreten sind und einen Beleg für die Vorliebe unserer heutigen Sammler für die wunderbaren Erzeugnisse orientalischen Kunstfleißes liefern. Ein zunächst anschließendes Tableau verdient Beachtung durch einen kleinen Kugelschnepper, eine Jagdwaffe in der Form einer Armrust oder Balläster, wie wir solche häufig in den Blättern von Jagdscenen treffen, die von Johann Stradan gezeichnet und unter dem Titel „Venatio" von Philipp Galle 1578 gestochen und herausgegeben wurden. Mit dieser Jahreszahl ist auch das Alter unseres vorliegenden Stückes gegeben. Die hier ausgestellten Armrüste zeichnen sich durch ihre Vollständigkeit besonders aus; sie besitzen durchweg noch die originale Ausschmückung der Bögen durch farbige Seidendollen, den sogenannten „Aufputz", der bei den meisten alten Stücken der Zeit zum Opfer gefallen ist.

Ein prächtiges Beispiel alter Schilderarbeit finden wir dann in einem im folgenden Tableau angeordneten Armschilde von Holz mit übergespanntem Pergamente, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Außenseite trägt auf Kreidegrund mit Temperafarben das Bild einer heiligen Jungfrau mit einer Fahne in der Hand. Aus Brünn stammend, ist er ein kostbares Inventarstück des mährischen Landesmuseums. Neben diesem präsentirt sich eine ungarische Streithacke, welche in kräftiger Ätzung der Nürnberger Schule das österreichisch-spanische Wappen mit der Kolane des Vließordens und dem Andreaskreuze in jener heraldischen Zusammenstellung trägt, wie es Ferdinand I. noch als Erzherzogregent geführt hatte, also etwa um das Jahr 1526. (Fig. 1.)

Die Vitrine gegenüber enthält schön gestickte Reitzeuge aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, mit charakteristischen getriebenen Blechbeschlägen. Sie stammen zweifelsohne aus der Geschirrkammer eines mährischen Adeligen und gehören dem Altgrafen Hugo Salm-Reifferscheidt.

Ein interessantes Stück erblicken wir in einem Jagdhorn aus einem Elefantenzahn geschnitzt, das in kräftiger barocker Ornamentirung die Bildnisse der polnischen Könige Stefan Báthory, Sigmund III., Wladislaw IV. und Johann Sobiesky, außerdem das polnisch-littauische Wappen zeigt. Weniger sind es diese konventionellen Bildnisse als eine lebendig komponirte und mit ungemein technischer Gewandtheit ausgeführte Reliefdarstellung von Tierkämpfen, die sich den besten Leistungen an unseren Elfenbeinbechern an die Seite setzen können. Das wertvolle Horn ist Eigentum des Professors Emil Moser in Graz.

Offenbar derselben Schnitzerschule gehört auch ein Dolch in einer der nächsten Vitrinen an. Heft und Scheide aus Elfenbein enthalten gleichfalls die Bildnisse von vier polnischen Königen, darunter auch ein Idealbild Heinrichs III. Die Arbeit ist von nicht minder gewandter Hand, doch weit roher und flüchtiger behandelt. Es gehört der kostbaren Waffensammlung des Grafen Theodor Dessours-Walderode zu Groß-Rohosec an. In der nächststehenden Vitrine können wir ein scheibenförmiges Pulverhorn für das Zündkraut nicht übergehen, das in seiner stilvollen Ausstattung durch Beschläge besondere Erwähnung verdient und welches wir auch in Abbildung Fig. 2 bringen. Das Pulverhorn, welches in gegenseitigen Kapseln eine Uhr und einen Kompaß enthält, ist Eigentum der Gräfin Gabriele Zierotin in Blauda.

Die nächsten Kästen enthalten zumeist schön geschäftete Gewehre aus der Sammlung Dessours, mit reichen Einlagen von Elfenbein, Hirschhorn und Perlmutter, wie auch schön geschnittenem Eisen, ein besonders wertvolles darunter von B. Spazierer in Prag, Ende des 17. Jahrhunderts. Neben einigen in hübscher Schwarzätzung gezierten kaiserlichen und kursächsischen Trabantenhelmbarten finden wir eine der erlesensten Pistolensammlungen, darunter zwei französische Pistolen von Viviers in Sedan, ganz in Elfenbein geschäftet, mit prächtiger Schnitzarbeit an den Knäufen. Zwei elegante Pistolen mit feinen durchbrochenen Eiseneinlagen, durch welche sich die Brescianer Arbeiten charakterisiren, führen den Meisternamen des jüngeren Lazarino Cominazzo, der seine ebenso schönen als guten Gewehrläufe den Büchsenmachern aller Völker lieferte.

Eine reiche Kollektion meist türkischer Gewehre bringt uns die hohe Entwickelung orientalischer Kunstindustrie vor Augen; die meisten besitzen noch Schnapphahnschlösser und gehören demnach dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts an. Wir bewundern daran nicht nur die herrliche Tausia an den Läufen, sondern auch die ungemein wirksamen Einlagen an den Schäften in Perlmutter ꝛc., sowie die diesen Gewehren eigentümlichen Beschläge mit gepunzten Ornamenten.

Ein hoher Schrank nächst dem Eingange

ist ein wahres Schatzkästchen von Feuerwaffen berühmter Meister. Eine Pistole führt am Laufe den Meisternamen Giovanni Battista Francino: er ist der berühmteste einer der ausgebreitetsten Büchsenmacherfamilien Italiens, die aus dem Florentinischen stammt. Ein Bertolino dieses Namens arbeitet schon am Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz. Giovanni, in Brescia ansässig, ist der ebenbürtige Rivale des alten Cominazzo, der 1696 zu Gardone starb. Arbeiten von ihm werden in den ersten Waffensammlungen als Schätze bewahrt. Unser Exemplar gehört zu den wertvollsten seiner Hand, es ist ungeachtet reicher Eiseneinlagen im Schafte von ungemeiner Leichtigkeit. Wir heben unter dem vielen Schönen nur das Beste hervor, so ein Faustrohr vom Anfang des 17. Jahrhunderts; dasselbe tritt vollständig aus der Schablone der Dekorationsweise an Waffen heraus. Der Lauf ist ganz verschnitten und es sind auf selbem gut gezeichnete Figuren dargestellt; der dunkle Schaft ist in der ganzen Oberfläche geschnitzt, die nackten Teile an den vielen Figuren sind in plastischer Ausführung in Elfenbein eingelegt. Die Pistole aus der Sammlung des Fürsten Karl Liechtenstein gehört unter die Kabinettstücke im Waffengebiete. Ein unweit von diesem befindliches, irrig den Templern zugeeignetes Schwert, weil erst vom Anfange des 15. Jahrhunderts datirend, ist seiner ungemein schönen gepreßten Lederscheide wegen erwähnenswert. Ein Faustrohr in diesem Schrank vom Ende des 15. Jahrhunderts, mit Bandornamenten in Goldätzung auf den Eisenteilen, aus der Sammlung des Fürsten Karl Liechtenstein, besitzt einen Schaft, der mit ungemein feinen und zierlichen Elfenbeineinlagen dicht bedeckt ist. Auf den ersten Anblick hin staunen wir die stupende Geduldarbeit an in der Meinung, die Einlage sei in schwarzgebeiztem Holz ausgeführt, wie wir hunderte ähnlicher, wenn auch nicht so miniaturartig ausgeführt, in den Museen erblicken, aber die Technik ist eine andere, nicht weniger bewundernswerte und mühsame. Die vorbereiteten Elfenbeinpartikel sind nämlich in eine Asphaltmasse eingepreßt, die in gewärmtem Zustande über das Schaftholz gestrichen wurde. In gleicher Technik sind auch einige Gewehrschäfte in den kunsthistorischen Sammlungen des kaiserlichen Hauses ausgeführt. Schreiber dieses hat eines derselben in dem Jahrbuch dieser Museen 1885 beschrieben. Wie überhaupt die Ausstellung des mährischen Gewerbemuseums reich an kostbaren Feuerwaffen sich darstellt, ebenso zeichnet sie sich, und namentlich in Jagd- und Scheibengewehren, durch die Mannigfaltigkeit der Stücke aus. So enthält sie von ersteren einige Gewehre für die Vogeljagd, die sich durch ihre staunenswerte Zierlichkeit und Leichtigkeit bemerkbar machen. Diese irrigerweise häufig als orientalische bezeichneten Gewehre sind sogenannte „Tschinken“. Das älteste dieser Gattung, das uns bekannt geworden ist, stammt aus dem Jahre 1558, sie werden aber bis ins 18. Jahrhundert herein und merkwürdigerweise in einer gleichartigen typischen Ausstattung in zwar schwerfälliger, handwerksmäßiger, aber wirksamer Intarsia gefertigt. In alten Inventaren werden sie „Teschinkas“ benannt, es ist also die Annahme nicht zu verwerfen, daß dieselben vorzugsweise in Teschen und dem östlichen Schlesien erzeugt wurden, was auch die Dekors an den Schäften, die viele slavische Motive enthalten, bestätigen. An einem prächtigen, ganz in Elfenbein geschäfteten Radschloßgewehre von 1630 finden wir meisterhafte Eisenschnittarbeit auf Lauf und Schloß: Blattornamente auf Goldgrund. Derselbe Meister arbeitete auch für die kaiserliche Gewehrkammer unter Rudolf II. in Prag. Wir übergehen die vielen, wenn auch an sich schönen Gewehre, die in den Vitrinen in langer Reihe vor Augen kommen und die hochbedeutende Namen im Kunsthandwerke an sich tragen, wie Tobias Metzler, Franz Speisenhorn in Mildorf, Triebel in Steyr, J. B. Kuchenreuter in Regensburg, Franz Reimer in Olmütz, Franz Kuntzfeld in Brünn und unter vielen anderen der famose Franz Xaver Zellner in Salzburg. Wir übergehen sie, um nur das Erlesenste zu berühren, und da geraten wir auf ein sonst ganz einfach ausgestattetes Radschloßgewehr der Sammlung des Grafen Wladimir Mittrowsky, das auf der Schloßplatte Gravirungen nach Art eines Kupferstiches erkennen läßt, die in Beziehung auf ihre künstlerische Ausführung volle Beachtung verdienen. Wir sehen von der Meisterhand eines Kupferstechers die Scene von Venus und Adonis, umgeben von reizenden Amoretten, dargestellt. Oberhalb erblicken wir Jupiter in den Wolken in von Adlern gezogenem Wagen, ein ganz entzückendes Bildchen im Stile Watteau's, in einer dem Gegenstande entsprechenden delikaten Ausführung. Der Lauf trägt den Namen des Er-

finders der Haarzüge: Augustin Kotter (Nürnberg) 1620, das Schloß: Franz Wilhelm Weyer in Wien; letzterer ist zweifelsohne der Fertiger des Stiches. (Fig. 3.)

Von italienischen Feuerwaffen enthält die Ausstellung eine Pistole und ein Jagdgewehr mit der Marke der königl. Waffenfabrik zu Neapel; erstere trägt das Monogramm Karls III. von Spanien, letzteres des Königs Ferdinand IV. Beide sind von äußerst reicher Ausstattung in

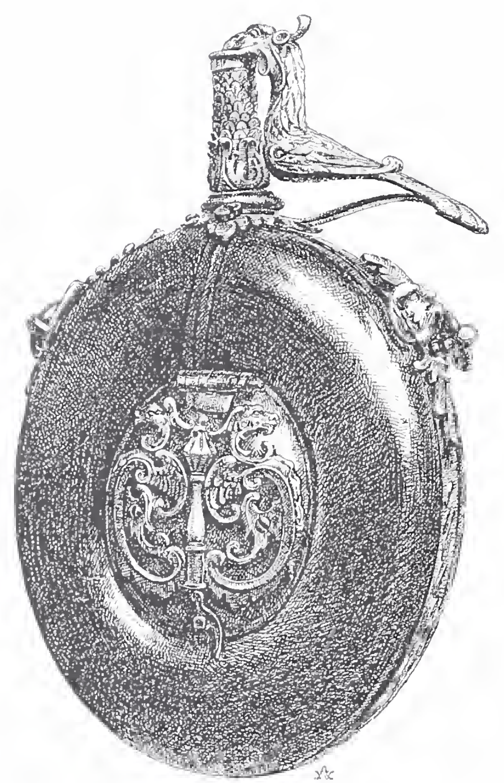


Fig. 2. Pulverflasche, Ende 16. Jahrh.

Goldtausia und Eisenschnitt mit Vergoldung. Sie ähneln im Äußeren sehr den Arbeiten der französischen Meister, wie des Chasteau, Piraube, Le Page und des Mazelier in Paris, und sind auch gewiß von Franzosen gefertigt.

Spanien ist nur durch eine einzige Flinte von 1702, aus der Waffensammlung des regierenden Fürsten Johann Liechtenstein, vertreten, aber durch eine solche von einem der ersten Kunstarbeiter des 18. Jahrhunderts Francisco Bis, den einige Schriftsteller als einen Deutschen erklären; er ist vermutlich der Vater des gleichfalls berühmten Büchsenmachers Nicolas. Seine Arbeiten, und auch unsere schöne Flinte, tragen alles eher als den Charakter deutscher Arbeiten an sich. Sie sind in ihrer schon sehr überzierlichten Dekoration in Goldtausia ganz in dem Genre gleichzeitiger spanischer Gewehre gehalten, das sich ziemlich noch bis heute erhalten hat. Zunächst diesem erblicken wir zwei Prunkgewehre deutscher Herkunft und höheren Alters, die ganz besonders Beachtung verdienen. Das eine, ein Pürschgewehr von etwa 1680, ist mit dunklem Schaft montirt, welcher reich geschnitzte Einlagen von Buchsbaumholz besitzt. Unter den mit kräftiger gewandter Hand gearbeiteten Reliefs findet sich die Scene mit St. Eustachius oder St. Hubertus und dem Hirsch und eine reizende Fortuna. Diese meisterhaften Schnitzwerke gehören der späteren oberdeutschen Schnitzerschule an, die ja, wie wir wissen, gerade im 17. und 18. Jahrhundert in Schwaben und Bayern ihre Triumphe feierte. Das kostbare Stück gehört der Sammlung des regierenden Fürsten Johann Liechtenstein an. Das nächst angeordnete Gewehr reiht sich zu den Perlen der Ausstellung. Es gehört dem Fürsten Karl Rudolf Liechtenstein. Es ist in den Eisenteilen mit sehr zart gezeichneten Arabesken in Silbertausia geziert, die als italienisch zu bezeichnen wäre, wenn nicht die Marke des Kunstarbeiters HH uns den deutschen Urheber verriete. Der Schaft, von bereits französischer Form, ist ganz mit Elfenbein bedeckt, welches in seiner ganzen Oberfläche mit figuralen Darstellungen in Relief ausgestattet ist. Wir erblicken auf der Außenseite die Göttergestalten des Olymps und an der Anschlagseite in einer langen Scenenreihe die Geschichte des Perseus. Ein ganz gleich ausgestattetes, die gleichen Darstellungen aufweisendes, nur etwas kleineres Gewehr befindet sich in den kunsthistorischen Sammlungen des kaiserlichen Hauses zu Wien. Wir haben dasselbe gleichfalls in dem Jahrbuche dieser Sammlungen 1885 beschrieben und in Abbildung gebracht. Die künstlerische Ausstattung läßt sowohl in den figuralen Kompositionen, als in den ornamentalen Partien den Einfluß der niederländischen Schule erkennen. Das Gewehr in den kaiserlichen Sammlungen ist etwas älter und wird im Besitze des Erzherzogs Ferdinand von Tirol schon 1596 angeführt, das vorliegende ist ersichtlich eine Wiederholung von der Hand des bisher noch unbekannten Meisters.

Die Museumsleitung hat recht gethan, ihr Augenmerk auch auf die Acquisition von sogenannten Stadtrichterschwertern zu richten; es finden sich darunter oft sehr kunstreich gefertigte

Exemplare und wirklich können wir von den ausgestellten derlei Waffen das Stadtrichterschwert von Mährisch-Neustadt mit barock ornamentirtem Silbergriffe und geätzter Richtschwertklinge, sowie jenes von Olmütz mit gravirten Arabesken auf dem Griffe und goldgeätzter Klinge hervorheben. Letzteres trägt auf dem Scheidenbeschlage die Jahreszahl 1547.

In den letzten Schränken am oberen Saalende bewundern wir eine ansehnliche Zahl von reich ausgestatteten blanken Waffen, unter denen eine Serie in Eisen geschnittener Dolche hervortritt. Sie sind zumeist Brescianer und Venetianer Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein Dolch mit kunstreich geschnitztem Elfenbeingriff und italienischer Klinge mit feinen Giftzungen ist im Besitze des Grafen Guido Dubsky. Der Griff von herrlicher Schnitzarbeit stellt in hübsch komponirter Gruppe ein allerdings etwas bedenkliches Bacchanal dar. An einem kleinen Prunkschwerte mit geschnittenem Silbergriffe von guter, an das Barocco anklingender Ornamentirung vom Ende des 16. Jahrhunderts finden wir eine Klinge mit dem Namen Johannes Berns. Die Berns gehören zu den besten Klingenschmiedfamilien Solingens, aber ein Meister dieses Namens war bisher gänzlich unbekannt. Jedenfalls gehört er zu den ältesten und ist ein Zeitgenosse Arnolds, der um 1580 thätig ist. Ebenso wie dieses elegante und schöne Schwert nimmt ein schöner spanischer Stecher mit eisernem Griffe und übermäßig großem Eselshuf aus der Sammlung des regierenden Fürsten Johann Liechtenstein unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es besitzt eine Klinge mit der Marke eines der berühmtesten Toledaner Klingenschmiede, des älteren Juan Martinez, der die Würde eines „Espartero del Rey“ oder königlichen Handwerkers bekleidete. Martinez führt zum Unterschiede von einem gleichnamigen in Madrid und Lissabon thätigen Kollegen den Geschlechtsnamen de Garata; seine Thätigkeit läßt sich von der Mitte bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts nachweisen. Hoch wertvoll durch seine Klinge ist ein schöner Zweihänder. Diese führt den Namen eines nicht minder bedeutenden Toledaner Klingenschmiedes, Sebastian Hernandez. Sie ist nicht nur durch ihren Meister, sondern auch aus dem Grunde von hohem Werte, als spanische Zweihänderklingen selten getroffen werden. Er arbeitete angeblich um 1637. Diese Klinge eines Zweihänders beweist aber genügend, daß der ältere Hernandez schon um 1570 gearbeitet haben muß, da um 1637 keine Schlachtschwerter mehr geführt wurden. An Harnischen ist die Ausstellung nicht reich, sie zählt im ganzen nur deren drei. Sie entsprechen aber dem Zweck eines kunstindustriellen Studiums vollständig. Zwei blanke unverzierte aus der Sammlung des regierenden Fürsten Johann Liechtenstein geben uns wenigstens die Kriegstracht in zwei Epochen, um 1480 und um 1520, der dritte, bereits erwähnte, jene um 1545 in markantem Beispiele wieder.

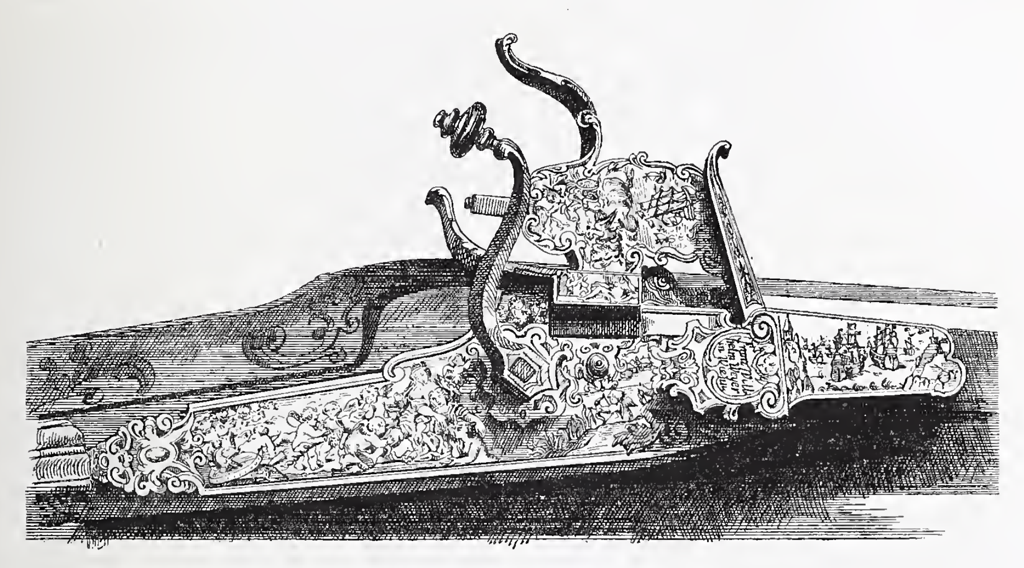


Fig. 3. Radschloß, 17. Jahrh.

Das genügt für einen Gegenstand, der doch nur mehr eine historische Bedeutung hat.

Werfen wir noch einen Blick auf einige der zahlreichen orientalischen Waffen, die in prachtvollen und seltenen Exemplaren vertreten sind. Was uns an ihnen fesselt, ist die Schönheit der Zeichnung, das richtige Gefühl für die koloristische Wirkung, die Mannigfaltigkeit und staunenswert exakte Ausführung auf technischem Gebiete; aber die Kunst ist starr geblieben seit Jahrhunderten und, wenige Fälle ausgenommen, fehlen uns alle Mittel, um das schöne Werk in Beziehung zu seinem Meister zu bringen.

Im letzten Schranke bewundern wir einige reichgezierte Dolche der Sammlung des regierenden Fürsten Johann Liechtenstein. Sie sind moderne Arbeit und beweisen die noch heute tüchtige Fähigkeit des orientalischen Kunstgewerbes. So ist ein Dolch mit Elfenbeingriff mit eingelegten kleinen Rosen in seiner Totalwirkung das Reizendste, was man sehen kann. Ein anderer Dolch gehört gleichfalls unter die besten Beispiele einer an sich rohen, aber ungemein effektvollen Dekorationstechnik: Griff und Scheide sind in gerautetem Dekor in Grubenschmelz mit sehr leichtflüssiger Masse ausgeführt; nur das Weiß opalisirt, die anderen Farben erscheinen translucid. Ganz prächtige Dolche und Yatagans sind teils mit gestreift geschnittenen Korallen, teils mit orientalischen Granaten und solchen etwas ins Grünliche spielenden Türkisen besetzt; eine Zusammenstellung, die einen wunderbaren Effekt erzielt und bekanntlich auch in modernen occidentalen Bijouterien häufig nachgeahmt wird. Technische Dekorationsweisen, die der orientalischen Kunst eigentümlich sind, vermissen wir keine einzige, ein Beweis von der Reichhaltigkeit der Ausstellung. Wir sehen in sehr instruktiven Beispielen die Filigrantechnik in freier Anwendung oder als Auflage, ferner die schönste Tausia in hartem Stahl wie in weichem Eisen, endlich die eigenartige Treibarbeit in Gold- und Silberblech, wie wir sie an den Anticaglien der ältesten griechischen Zeit in fast gleicher Ausführung ebenso treffen, wie sie später einen wichtigen Teil des Dekorationsschemas von Byzanz gebildet hat. Die schönsten orientalischen Waffen der Ausstellung entstammen den reichen Sammlungen des regierenden Fürsten Johann Liechtenstein, dann des Grafen Franz Folliot de Crenneville und Hugo Altgrafen Salm-Reifferscheidt.

Endlich wollen wir noch einige Kanonenmodelle und Kanonen erwähnen, welch letztere schöne Lafettengestelle zeigen, vom Fürsten Josef Wenzel Liechtenstein (1696—1772) nach dessen eigenen Angaben gefertigt wurden und dem Feldsberger Arsenale des regierenden Fürsten Liechtenstein entnommen sind.

Wenn wir der Idee im allgemeinen, der Reichhaltigkeit der Ausstellung, dem trefflichen, übersichtlichen Arrangement derselben alle verdiente Anerkennung zollen, so gebührt es sich wohl auch, daß unser Blick von dem gelungenen Werke auf diejenige Persönlichkeit hinübergleite, von welcher die Initiative ausgegangen ist, die alles das Schöne gesammelt und geordnet hat. Dieses Verdienst kann in vollem Maße der Direktor des mährischen Gewerbemuseums, Professor August Procop, für sich in Anspruch nehmen, der mit diesem neuen Programm wiederholt seine ganz eminente Kraft in der Führung der Anstalt und der Durchführung ihrer Aufgaben erwiesen hat. Zum Schlusse halten wir uns verpflichtet, der eifrigen, unermüdlichen und erfolgreichen Mithilfe anerkennend zu gedenken, die Direktor Procop in dem wissenschaftlichen Beamten des Museums, Kustosadjunkten C. Schirek, gefunden hat, eine Mitarbeit in der Detaildurchführung, die ihm sein schwieriges Unternehmen vielfach erleichtert haben wird.

Bücherschau.

XIII.

Schlieder, S. L. „Die Majolikamalerei“. Anleitung für den Selbstunterricht. 8⁰ mit 6 Tafeln. Berlin 1886, Bette.. Mk. 3.

A. P. — Die Verfasserin, welche in der Majolikamalerei praktisch thätig ist und deren Arbeiten zu den besten der in Berlin gefertigten zählen, wendet sich in der vorliegenden Broschüre an diejenigen, „welche sich ohne Lehrer die Technik der Majolikamalerei aneignen wollen, um ihnen durch praktische Anweisungen lange zeitraubende Versuche und ein oft nicht zum

Ziel führendes Hin- und Hertappen zu ersparen". Dem entspricht die Anlage des Heftes: eine kurze Einleitung verbreitet sich über Kunsttöpferei im allgemeinen, dann folgt ein kurzer Abriß der Geschichte der Keramik; der Hauptteil des Buches giebt Anweisungen für die Praxis und wird ohne Zweifel allen ausübenden Freunden der edlen Kunsttöpferei von Nutzen sein. Die beigegebenen Tafeln sind bestimmt, Andeutungen über zweckmäßige Auswahl von Dessins zu geben.

XIV.

Müvészi ipar. (Kunstgewerbeblatt.) Organ des ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museums und des Kunstgewerbevereins zu Budapest. Herausgegeben von Julius Pasteiner. Jährlich 12 Hefte in 4⁰. Mit zahlreichen Abbildungen in Text und Tafeln. Budapest, Franklin Aktien-Druckerei. Preis pro Semester 3 Gulden.

A. P. — Seit dem 1. Oktober 1885 erscheint zu Budapest mit Unterstützung des Ministeriums eine kunstgewerbliche Zeitschrift, deren Titel wir oben in Übersetzung mitgeteilt haben; sie ist bestimmt, die Industriellen der Provinzen mit den Bestrebungen des Landes-Kunstgewerbe-Museums und des Kunstgewerbevereins der Hauptstadt bekannt zu machen und Wechselbeziehungen anzuknüpfen. Für Nicht-Ungarn kommt das Blatt nur durch seine guten Textillustrationen und Beilagen in Betracht, da der Text selbst ein Buch mit sieben Siegeln ist. Um wenigstens über den Inhalt zu orientiren, ist den einzelnen Heften neben der Inhaltsübersicht in ungarischer auch eine solche in französischer Sprache beigegeben. Wir nehmen von dem Erscheinen der Zeitschrift an dieser Stelle Akt, werden regelmäßig den Inhalt (deutsch) unter der Rubrik „Zeitschriften" und die wichtigeren Artikel im Auszug unter „Kleine Mitteilungen" bringen.

Kleine Mitteilungen.

—r. **Vom Betriebe der Töpferei in Rußland,** schreibt die Londoner Pottery gazette, ist aus früherer Zeit wenig weiteres bekannt, als daß im ganzen Lande eine Menge von älteren Öfen aus emaillirten Fliesen existiren und daß in einem Moskauer Museum altertümliche unglasirte Fliesen mit Reliefornamenten aufbewahrt werden. Viele der alten Moskauer Kirchen haben an ihrer Außenarchitektur bemalte, grün und gelb glasirte oder emaillirte Backsteine, die vermutlich aus dem 17. Jahrhundert stammen. Um das Jahr 1700 brachte Peter der Große Delfter Töpfer nach Rußland, aber obschon dieselben Öfen und andere Dinge herstellten, so scheint doch ihre Kunst keine besondere Ausbreitung gefunden zu haben. Der von Demmin citirte Schriftsteller Beausobre konstatirt im Jahre 1773, daß derzeit in Petersburg geschmackvolle Faience fabrizirt wurde, und erwähnt auch einer Töpferei in Reval. Ein ebenfalls von Demmin citirter englischer Schriftsteller schreibt von einer großen Zahl von Apothekerstandgefäßen von „Porzellan", die er in einem Moskauer Spezereiladen gesehen habe und die mit dem Wappen des Zaren emaillirt waren. Wahrscheinlich ist die Bezeichnung Porzellan hier nur irrtümlich gebraucht und die erwähnten Gefäße waren vielleicht eine Arbeit der Delfter Töpfer Peters des Großen. In der 1799 in London erschienenen Beschreibung des russischen Reiches von Tooke wird berichtet, daß schwarze thönerne Pfannen in Rußland allgemein gebräuchlich seien, glasirte Waren jedoch selten vorkommen. Töpfergeschirr wurde derzeit in und bei Kiew und an einigen anderen Orten hergestellt.

Technisches.

—a— **Über ein Mittel zur Beseitigung von alten Ölfarbenanstrichen und Ölflecken** schreibt das Berliner „Centralblatt der Bauverwaltung" Folgendes: Unter dem Namen Electric Paint Remover kommt seit einiger Zeit ein Erzeugnis in den Handel, welches, in England erfunden und bereits vielfach verwendet, zur Beseitigung von Ölfarbenanstrichen und von öligen Flecken jeder Art bestimmt ist. Da besonders der Fall, daß von Kunstgegenständen entstellende Anstriche entfernt werden müssen, heutzutage ein häufiger ist, so verfehlen wir nicht, auf das genannte Reinigungsmittel aufmerksam zu machen, nachdem dasselbe amtlicherseits auf seine Wirkungen erprobt worden ist. Das Mittel besteht in einer weißen, dickflüssigen Masse. Es ward unter anderem bei den Eingangsthüren des Berliner Universitätsgebäudes zur Befreiung der Holzflächen von zum Teil sehr dicken und sehr alten Farbenüberzügen angewandt. Der Erfolg war ein rascher und befriedigender, nachteilige Einwirkungen auf das Holz selbst haben sich nicht gezeigt. Auch mit Anstrichen auf gebranntem Thon wurden Versuche gemacht, die gleichfalls zu voller Zufriedenheit ausfielen. Überhaupt dürfte die Anwendung des Mittels, wenn es sich um die Reinigung von Kunstgegenständen handelt, bestens zu empfehlen sein; bei Anwendung im großen, auf ganzen Fassaden u. dergl. möchte das Verfahren wohl zu kostspielig werden

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins in Wien. XXIII. 1. u. 2.
K. Lind: Die Losensteiner Gräber in Garsten. (Mit Abbild.) — J. Newald: Ein archäologischer Ausflug (ins untere Kampthalgebiet). (Mit Abbild.) — Derselbe: Medaille auf Niclas Herrn v. Firmian. (Mit Abbild.) — K. Lind: Beiträge zur Geschichte der S. Stefanskirche in Wien. (Mit Abbild.) — A. Ilg: Der Sakristeibrunnen im Stefansdom in Wien. (Mit Abbild. u. Tafel). — K. Lind: Erinnerungen an die kulturhistor. Ausstellung in Steyr. (Mit Abbild. u. Taf.)

†Illustrirte Buchbinderzeitung. XXX. 1—3.
Ein Kapitel über Buchbinderei. Von B. Quaritsch (übersetzt von F. Mäullen). — Cigarrentaschen für Ledermosaik. (Mit Abbild. u. Taf.) — Album für Lederschnitt. (Mit Abbild.)

†Centralblatt der Bauverwaltung. VI. Nr. 1.
Eiserne Zimmeröfen. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. 1886. Heft 1. Taf. 1—7.
Geschnitzter Bilderrahmen. Italien, 17. Jahrh. (Kunstgewerbemuseum in Berlin). — Zierschränkchen, entw. v. C. Schick, Karlsruhe. — Glasgefässe von J. & L. Lobmeyr, Wien. — Gravirte Messingschüssel mit eingelegten Silberfäden. Venedig, Mitte 16. Jahrh. (Hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe). — Schmuckgegenstände von F. Boucheron, Paris. — Tisch und Stühle, entw. u. ausgef. v. O. Fritzsche, München. — Spanische Majolikafliesen (Gewerbemuseum in Reichenberg).

Illustrirte Schreinerzeitung. III. 1—8.
Taf. 1—4. Tisch und Stuhl, entw. v. A. Hartung; ausgef. v. H. Hermanns, Berlin. Wanduhr und Wandspiegel, entworfen v. J. Schmantz, München. Klapptisch mit Schränkchen, Niederrhein, 16. Jahrh. Schlafzimmereinrichtung, entw. v. A. Martin, Hamburg. Text: Die Verhältnisse der Sitzmöbel. — Taf. 5—8. Einflügelige Thür; flandrische Arbeit des 17. Jahrh. Schreibtisch, entw. v. A. Hartung, ausgef. von H. Hermanns, Berlin. Bücherschrank, desgl. Kerbschnittverzierungen. Text: Die Kerbschnittverzierungen. — Taf. 9—12. Schlafzimmermobiliar, entw. v. Sputh, ausgeführt v. Siebert & Aschenbach, Berlin. Speisezimmer mit Erker, Dekorationsstudie von F. Luthmer. Büffett, entw. v. F. Luthmer. Notiztafel mit Kalender. Text: Meistersöhne I. — Taf. 13—16. Schrank für eine Münzsammlung. Schlafzimmermobiliar (Halle'sche Möbelkonkurrenz), entw. v. P. Schröder, ausgef. v. C. Hauptmann, Halle. 4 Treppengeländer Altholländische Stühle, Entwürfe v. 1642. Text: Meistersöhne II.—Taf. 17—20. Salontischchen mit Polsterstuhl. Geschirrschrank in tiroler Gotik, entw. u. ausgef. v. N. Pfretzschner, Jenbach. Schrank, desgl. Wandbank, flandrische Arbeit, 17. Jahrh. Text: Die heutige Lage der französischen Möbelindustrie v. H. Fourdinois. — Taf. 21—24. Büffett, entw. v. R. Hinderer. Zwei arabische Thürflügel aus Kairo. Zierschrank, niederdeutsche Arbeit d. 17. Jahrh. Holzdecke, entw. v. H. Grisebach, ausgef. in Partenkirchen. Text: Die heutige Lage der französischen Möbelindustrie (Forts.). — Taf. 25—28. Pfeilerschränkchen, entw. u. ausgef. v. O. Fritzsche, München. Salontischchen nach einem Gemälde. Büffett entw. v. R. Hinderer, Fürth. Wandtäfelung, entw. v. H. Grisebach, Berlin, ausgef. in Partenkirchen. Text: Die Lage der französischen Möbelindustrie v. H. Fourdinois. — Taf. 29—32. Motive zu Balustraden, gez. v. F. Luthmer. Zierschrank in Nussbaumholz, entw. v. Schröder, ausgef. v. C. Hauptmann, Halle a/S. Schreibpult, entw. v. F. Luthmer. Zwei Salontischchen, entw. v. A. Hartung, Berlin. Text: Die Lage der französischen Möbelindustrie v. Fourdinois.

†Pottery Gazette. X. 1. (Nr. 103.)
French Porcelain, Soft Porcelain. (Mit Abbild. v. Marken.) Potting in America. Pottery in Breton. Popular lessons in glass manufacture. (Mit Abbild.) Glass ancient and modern II. — Handelskorrespondenzen aus Amerika, England, Frankreich, Böhmen.

Müvészi ipar. (Ungarisches Kunstgewerbeblatt.) I. 1—2.
I. Zum Beginn. — V. Myskovszky: Das Kunstgewerbe in den alten Städten Nord-Ungarns. — E. Radisics: Die Ausstellungen zu Nürnberg und Antwerpen. I. — A. Uhl: Die indische Ausstellung in Budapest. I. — Neue Erwerbungen des Landeskunstgewerbemuseums. Tafel: Faiencekanne v. Zsolnay in Fünfkirchen. — II. E. Radisics: Die Ausstellungen in Nürnberg und Antwerpen II. B. Czolor: Die Teppichweberei. A. Uhl: Die indische Ausstellung in Budapest. II. Fr. Jakabffy: Über Kaminöfen. Neue Erwerbungen des Landeskunstgewerbemuseums. — Tafeln: Webereien ungarischer Hausindustrie. Lehnstuhl mit Bezug aus geschnittenem Leder. 17. Jahrh.



Friesmotiv aus Polisch, Neue Dekorationsmotive. (S. S. 101.)

Das Musterbuch eines Harnischätzers.

Von Max Bach.

Mit Illustration.

In der Handschriftensammlung der königl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindet sich sub Militaria Nr. 24 ein klein Folio Band, ohne nähere Bezeichnung und Aufschrift, welcher sich sofort als das Musterbuch eines Harnischätzers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu erkennen giebt. Der einfache Pappband, dem noch ein weiteres nicht dazu gehöriges Manuskript über Büchsenmeisterei beigebunden ist, enthält 45 signirte Blätter mit Handzeichnungen von Rüstungen, welche ohne Zweifel ein Augsburger Künstler in den Jahren 1548—1563 für verschiedene Waffenschmiede geätzt hat. Es sind flüchtig, aber sicher gezeichnete kolorirte Federzeichnungen und stellen im Profil gezeichnete gewappnete Ritter dar, die gewöhnlich einen in den betreffenden Wappenfarben kolorirten Kommandostab in der rechten Hand halten. Andere sind mit der Turnierlanze, dem Landsknechtspieß oder mit dem Schwert dargestellt; bei einigen ist noch der Schild einzeln beigefügt oder auch sonstige Details und Ausstattungsstücke der Rüstung, ferner ist bei vielen das schön heraldisch stilisirte Wappen des Besitzers beigegeben.

Die beiderseits bemalten Blätter sind handschriftlich bezeichnet mit den Namen der Waffenschmiede und der Herren, für welche sie gefertigt wurden. Wir lernen daraus folgende Waffenschmiede kennen: Desiderius Helmschmidt, Mattheus Frauenpreiß, Hans Lützenberger, Conrad Richter, Wolf Reymar, Anton Pfefferhaußer, Wilhelm Frisenhofer, Wilhelm Seiffenhofer und Pangraz Weiß.

Die Namen der Herren sind nicht immer ganz sicher lesbar, zumal viele spanische Adelige aus dem Gefolge Kaiser Karls V. dabei figuriren. Um einen Begriff von der naiven Schreibweise des Künstlers zu erhalten, geben wir den Wortlaut der ersten 25 Blätter.

Seite 1 und 2. „Disen stech küryß hab ich dem Disederius Helmschmidt gheetz 1548.

3—4. Disen stech zeug hab ich dem Desiderius Helmschmidt gheez 1549 gehert dem Don Diego de schwaderano (?) item disen fuß küriß hab ich dem matheus frawenbreys gheez gehertt dem Donn kaspar de quinerath (?) 1549.

5—6. item disen stech kiriß hab ich dem matheus frawenbreiß geez gehert auch dem kaspar de quinerach 1549.

7. disen Kampff kyriß hab ich dem Mattheus frawenbreyß gheez gehertt dem durchlauchtigsten Herrn maximilianus erzhertzog zu Österreich 1549. (Unten das Wappen mit der Kette des goldenen Vließes.)

8. disen feldkiriß hab ich dem ... (abgeschnitten) bernaldinus mauricius de lara 1549.

9—10. item disen stech kiriß hab ich dem matheus frawenbreiß gheez gehert dem Herrn vrattila von Bruschstain zu Helfenstain (?) 1549.

11. item disen fuß kiriß hab ich dem mattheus frawenpreiß geezt gehert auch dem Herrn vratilan von Brustthstain (?) zu Helfenstain 1549.

12. dise fußknechtische Rystung hab ich dem hans lützenberger gheetz gehert dem Hornberger 1549.



13. item diß knechtisch harnasch hab ich dem Hans lützenberger gheez 1549.

14. item disen harnasch hab ich dem hanß lützenberger gheetz gehertt dem Jakob Herbrott 1550.

15 ohne Bezeichnung. 16. item disen Feld kyriß hab ich dem Wolff neymar gheez 1550 gehert dem Don Roderigo de bona fides. mer ein hauben gupffen bertli halbe Stirn sattell.

17—20 ohne Bezeichnung (schwarze Fußharnische ohne Beinschienen).

21. disen Feldkyriß hab ich dem Hans Lützenberger gheetz gehertt dem don andreas de Ribera 1550. mer 2 hauben ain sattell

ain halben stirn ain große spandrell ain bertli und ain dupffen durnier hentschuch.

22. disen Feld Kyriß hab ich dem anthoni Pfefferhausen gheetz gehertt dem don albo de belmont dassa 1550. mer ain hauben bertli ain halben und ganzen stirn ain gupffen 2 satell.

23. item disen feldkyriß hab ich dem Disederius helmschmidt gheetz gehertt dem don diego lopis de dora — mer ain sattel groß spanwerck ain hauben ain halben stirn ain bertli und gupffen.

24. Item disen stech zeug hab ich dem Conradt Richter geetz 1550.

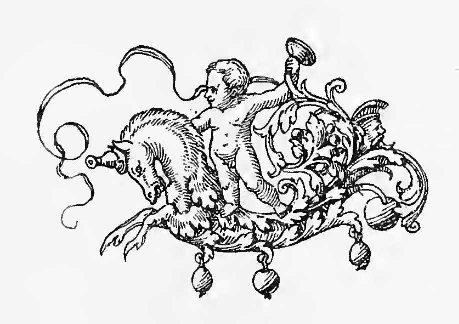
25. Item disen Feldkyriß hab ich Wolff neymar geetzt 1550 gehertt dem graffen von Ladran. Mer ain sturmhauben bertli halbstirn gupffen satell.

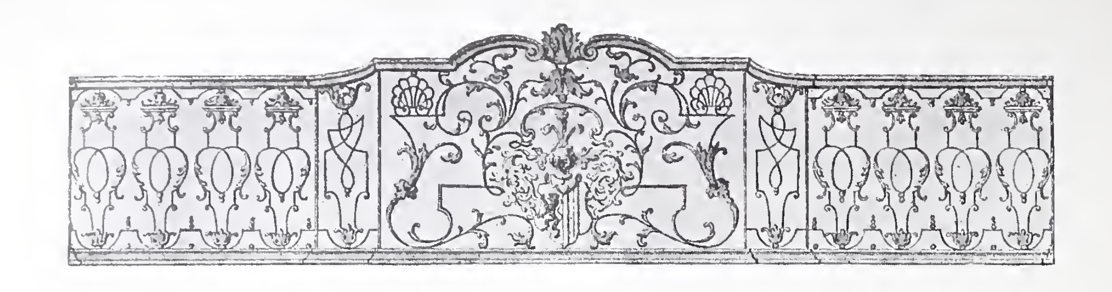
Weiter werden namhaft gemacht die Herren Don Steffan Dora, Don Mayer Thoman, Don Musthor de bustho (?), Graf Harach, Herzog Alba kais. Majestät Großhofmeister Statthalter und oberster Feldhauptmann, diesem Herrn lieferte Desiderius Helmschmidt eine ganze Pferderüstung („geliger“), alandso de osacio, Hieronimus Kegel, Don garthia de Toledo, Wilhelm Freiherr von der Leipp und Graf zu Belmont, Ludwig Ungnad, Freiherr von Sonneck, Zangmeister (Augsburger Geschlechter), Marggraf von Genua, Ritter v. Spät, Herzog Wilhelm zu Jülich, Cleve und Berg (Pferderüstung), Bratislaus von Bernstein auf Parduwitz kais. Maj. Arzt, Rat und Kämmerer, Arnold Kohlhart Hauptmann zu Neubach, Veytt Hammer, Endreß Dütteldobler, Marco Antonio de arzio, Phillip Graf von Hanau Müntzenberg, Martin Gossolt (Ulmer Geschlechter), Johann Quadrad, Don alu de sande (Santé), Graf de Luna.

Wir geben als Beispiel für den künstlerischen Charakter der Zeichnungen den Ritter „Don mustho De bustho“ in Faksimiledruck in halber Größe des Originals und bemerken, daß wir diese Prachtrüstung absichtlich deshalb gewählt haben, um den Stil der Ornamentation deutlich zu zeigen. Bei dem größten Teil der Rüstungen erstrecken sich die geätzten Ornamente nicht über den ganzen Harnisch, wie bei unserer Figur, sondern beschränken sich auf Umsäumungen und Bordüren, die an allen geeigneten Stellen angebracht sind.

Unser Musterbuch, welches wir ohne Zweifel als ein Unikum seiner Art betrachten dürfen, wirft ein neues Licht auf den regen Betrieb der Augsburger Harnischmacher; demnach steht fest, daß diese Handwerker zur Dekoration ihrer Rüstungen sich Künstler bedienten, welche ihnen Entwürfe lieferten und das Ätzen der Harnische besorgten.

Von den angegebenen Waffenschmieden sind drei sicher als in Augsburg seßhaft nachweisbar, wir nehmen daher keinen Anstand, auch den unbekannten Künstler für Augsburg in Anspruch zu nehmen. Der öfters genannte Desiderius Helmschmied ist ohne Zweifel der berühmte Waffenschmied Desiderius Kollmann, welcher für den Kurfürsten Christian II. von Sachsen eine Pferderüstung um die enorme Summe von 14 000 Thlr. fertigte; ferner ist Wilhelm Seusenhofer der Hofplattner Kaiser Ferdinands I. allgemein bekannt, ebenso Anton Pfefferhauser zu Augsburg. (Vergl. Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe.)





Zwei Arbeiten des Matthäus Wallbaum.

Von E. Radisics von Kutas.

Die historische Abteilung der Ende August v. J. eröffneten ersten allgemeinen Kärntner Landesausstellung in Klagenfurt bot unter 700 Nummern kaum ein halbes Dutzend Stücke, die eine Reise dorthin gelohnt haben würden. Um so wichtiger war aber diese beschränkte Zahl Kunstgegenstände: namentlich die Paramente aus dem Stift St. Paul, welche in ungenügender Weise in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission publizirt sind. Ingleichen konnte man bei dieser Gelegenheit feststellen, daß an der ebenda (X, 107) publizirten Hierothek der Grund der vier Medaillons an den Ecken des Rahmens keineswegs blaues Email, sondern Niello ist; allerdings nur eine Kleinigkeit, dennoch wert, verzeichnet zu werden.

Übrigens ist unsere Absicht, für diesmal zwei andere Gegenstände kirchlicher Kunst, die unseres Wissens noch nicht beschrieben worden sind: zwei Andachtsbilder oder Kußtafeln, Arbeiten des Meisters Matthäus Wallbaum von Augsburg, eingehender zu würdigen. Beide Stücke, im Besitz des Grafen Thurn Valesarmia in Bleiburg, haben ganz gleiche Form, so daß wir uns auf die Beschreibung des einen beschränken, bei der zweiten nur das Mittelstück in Betracht ziehen werden.

Beide Stücke (0,44 m hoch) bestehen aus Ebenholz und sind mit gegossenen zum Teil vergoldeten Silberornamenten verziert. Der viereckige Fuß, der aufsteigend sich zum Stiel verjüngt, ist an den Ecken mit kleinen geflügelten Engelsköpfchen, auf den vier glatten Seitenfeldern mit Reliefplättchen, die 4 Evangelisten darstellend, besetzt. Darüber sind Zieraten mit Lilienspitzen angebracht. Sämtliche Ornamente und Darstellungen wiederholen sich ganz genau an dem kleinen Triptychon von Wallbaum, im ungarischen Nationalmuseum zu Budapest. Ein ovaler Nodus unterbricht sodann den Stiel. Er trägt auf der vorderen Seite eine aus Silberblech geschnittene Vase und ein daraus entsprießendes Blumenbouquet. Etwas reicher ist der Rahmen des Bildes gestaltet, indem darauf freistehende, durchbrochene Silberarabesken mit Blumen und allegorischen Figuren befestigt sind, und zwar rechts Fortitudo, links Temperantia; auf der darauf folgenden, ähnlich komponirten Bekrönung rechts die Religio, links Justitia; endlich diese überragend die Gestalt der Fides. Zu ihren Füßen erblicken wir außerdem die bekannte Allegorie des geflügelten Amors, der seinen Fuß auf einem Totenschädel gestützt, mit der Linken die zehn Gebote, mit der Rechten ein Herz hält. Alle Figuren mit Ausnahme des soeben erwähnten Amors stehen vor durchbrochenen Nischen. Das von diesem Rahmen umschlossene Mittelstück zeigt die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf der Mondsichel, von sieben musizirenden Engeln umgeben, in ziemlich flachem Relief aus einer Silberplatte getrieben. Das Relief ist von mäßigem künstlerischen Wert; der Faltenwurf der Kleider eckig, die Haltung der Maria steif und die Behandlung der Wolken konventionell; wie es denn auch den übrigen Ornamenten, obzwar ungemein zart in der Gesamtwirkung, dennoch in den Details an nötiger Feinheit gebricht*).

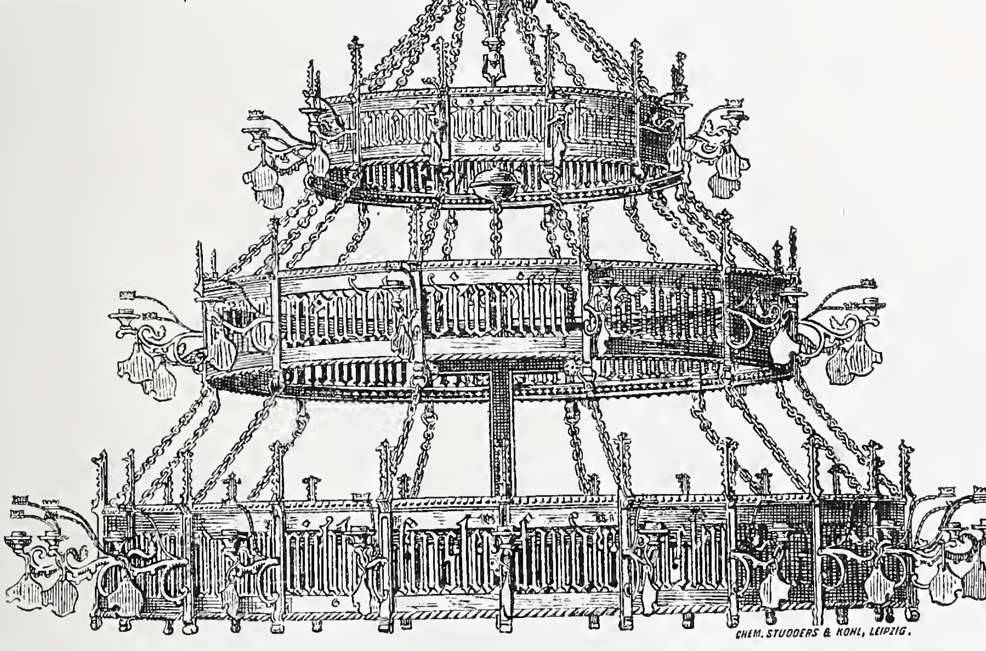
*) Es scheint, als ob dieses Motiv eine beliebte Darstellung Wallbaums gewesen wäre, denn wir begegnen ihr fast ohne Abweichungen auf der Kußtafel des Münsters in Überlingen, welche im Werke: „Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung zu Karlsruhe 1881“ ab-

Ganz analog der schon beschriebenen Kußtafel ist die zweite, mit Ausnahme des Mittelstückes, welches hier die Beweinung Christi vorstellt. Die Auffassung und Ausführung dieses Reliefs verrät viel mehr Fleiß, künstlerische Begabung und Sorgfalt als die der anderen. Man sieht links im Hintergrund Golgatha, rechts eine Stadt, vorn die Gestalt der Jungfrau. Von tiefem Schmerz ergriffen, halb ohnmächtig unterstützt sie den toten Heiland, zu dessen Füßen die Zange, die Dornenkrone und ein Schädel liegen. Darunter auf glatter Fläche folgende Inschrift gravirt: ECCE AGNVS DEI QVI TOLLIT PECCATA MVNDI. Der Stempel des Künstlers: der [Walnuß-]Baum, und das Beschauzeichen der Stadt Augsburg finden sich auf beiden Reliefs.

Noch wollen wir erwähnen, daß ein schmaler vergoldeter Silberreif innerhalb der Holzrahmen die Platten umfängt, und daß dieselben vermöge sechs kleiner und einer großen Rosette an der Holzplatte befestigt sind.

Schließlich sei es uns gestattet zu bemerken, daß wir auf der Klagenfurter Ausstellung einen allerdings nicht sehr hervorragenden Becher mit dem Stempel von Sebastian Haun aus Hermannstadt (Siebenbürgen) und einen Herrn Walcher in Tarvis gehörigen Deckelpokal von mittlerer Größe, beide aus Silber, vergoldet, gesehen haben. Dies letztere Stück aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dünkt uns besonders interessant, sowohl wegen der feinen Ausführung, des schönen, im Aldegreverschen Geschmack komponirten, getriebenen Laubwerkes, als auch hinsichtlich einiger Details, die uns an den berühmten Pokal der Familie Rumy, welcher auf der Budapester Goldschmiedeausstellung billiges Aufsehen erregt hat, lebhaft erinnerten; auch auf diesen Becher kommen medaillenartige Porträts vor, unter anderen die Karls V., doch ist der hier gedachte Becher nicht emaillirt und leider auch ohne Marke.

gebildet und beschrieben und vom Herausgeber dieser Zeitschrift bereits in der Besprechung des genannten Werkes (Kunstchronik XVIII. S. 493) als eine Arbeit Wallbaums erkannt ist.



Kronleuchter, 1,95 m Durchmesser, 2,16 m hoch, zu 48 Kerzen, aus polirtem Messingguß. Für die St. Johanniskirche in Werben entworfen und ausgeführt im Atelier für kirchliche Kunst von Th. Prüfer, Architekt, Berlin.



Fig. 1. Faiencen von Kelsterbach.

Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

VII.

Die Faience- und Porzellanfabrik zu Kelsterbach a M.

Von C. A. v. Drach.

II. Erzeugnisse.

Worin die Produkte unserer Fabrik bis zum Jahre 1772 bestanden, haben wir in der vorigen Mitteilung auf Grund der vor ihrem Übergang an die Aktiengesellschaft aufgestellten Inventare angegeben. Wir sahen, daß von Faiencen, um diese als den Hauptgegenstand der Fabrikation zuerst zu behandeln, nur die gewöhnlichen Haus- und Küchengeräte angefertigt wurden, und fanden irgendwelche Luxusgegenstände in den Verzeichnissen kaum vor; dabei sind die Preise so niedrig, daß auch über den durchaus handwerksmäßigen Charakter der farbigen Dekoration kein Zweifel obwalten kann. Auch in den späteren Zeiten ist in beiden Beziehungen keine Änderung eingetreten; denn während für den Anfang die erwähnten Thatsachen sich einfach daraus erklären lassen, daß technische und andere Schwierigkeiten, wie namentlich die Konkurrenz der altbewährten Fabriken zu Hanau und Höchst eine Beschränkung auf solche, weniger kostbare Gegenstände, denen das Privileg für Hessen-Darmstadt Absatz sichern mußte, bedingten, so konnte späterhin, als mit der zunehmenden Verbreitung des echten Porzellans die Faience aus dem Haushalt der Wohlhabenderen mehr und mehr verschwand, das Kelsterbacher Etablissement nur durch die Fabrikation von dem billigen sog. Bauerngeschirr seine Rechnung finden. Demgemäß bietet denn auch eine in der Sammlung des Verfassers befindliche Kollektion von ungefähr hundert Kelsterbacher Faiencen lauter Gegenstände der angegebenen Art, von denen zur Charakteristik der verschiedenen Perioden unserer Fabrik im Folgenden eine Anzahl näher beschrieben und in Abbildungen vorgeführt werden soll.

Beziehen wir, wie im vorigen Artikel geschehen, die Marke K auf Kelsterbach unter Kaspar Mainß, so gewinnen wir dadurch zugleich die Möglichkeit, den in dieser Weise bezeichneten Fabrikaten durchaus ähnliche Stücke, welche mit F signirt sind, der vorhergegangenen Manufaktur des Joh. Chr. Frede zu Königstetten zuweisen zu können. Wir geben in Fig. 2 die Abbildungen zweier solcher Frede'scher Teller mit ihren Marken, der erstere einfach blau bemalt, der andere blau, grün, gelb und violett, sowie unter Fig. 3 die zweier entsprechend gefärbter Alt-Kelsterbacher und bemerken dazu,

daß alle hierher gehörigen Stücke in der That bezüglich ihrer Façon, Glasur und Bemalung hinreichende Mängel zeigen, um sich sofort als Erzeugnisse eines noch mit technischen Schwierigkeiten kämpfenden Unternehmens zu offenbaren. In gewisser Beziehung sind indessen diese Teller typisch für die Kelsterbacher Produkte überhaupt, indem einerseits die bei ihnen sich zeigende Bemalung mit naturalistisch gehaltenen Dessins zu allen Zeiten die vorherrschende blieb und andererseits die Spruchteller bis zum Erlöschen der Fabrik einen Hauptartikel gebildet haben.

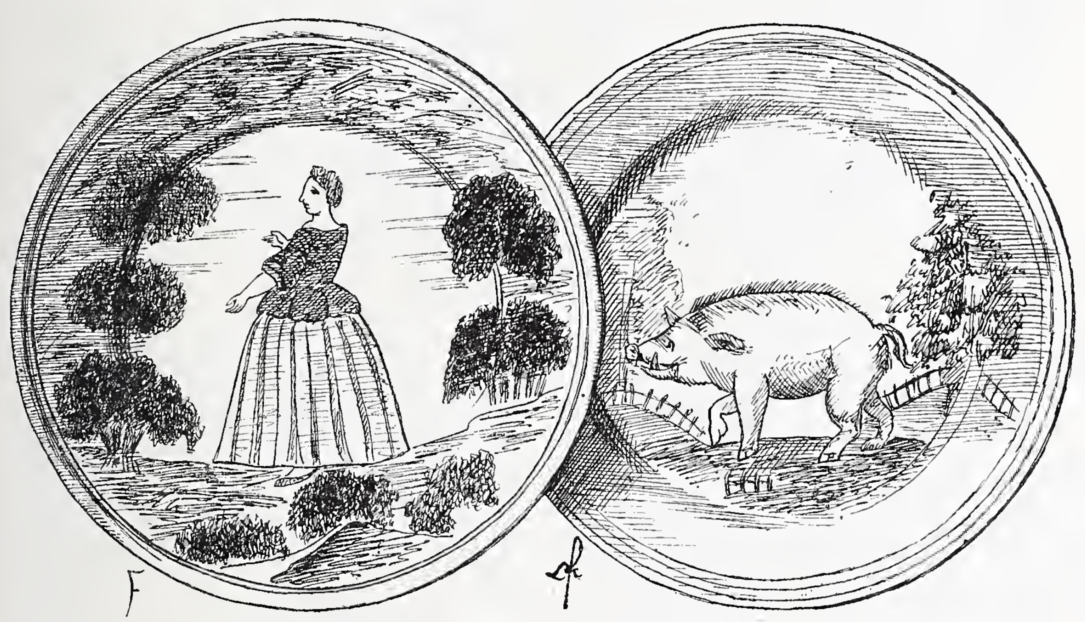


Fig. 2. Faienceteller von Königstetten (?).

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, näher auf die durch diese Teller auf uns gekommene Lebensweisheit und Poesie der Kelsterbacher Faienciers einzugehen, nur so viel sei darüber bemerkt, daß diese Aufschriften, der allgemeinen Zeitströmung folgend, uns einen Anhalt geben zur ungefähren Datirung der betreffenden Stücke. Wenn auf den älteren fromme Sprüche vorwalten, daneben aber auch der frohe Lebensgenuß mit Aufschriften, wie „ich möcht ein haanen essen" und „langt mir auch ein glaß wein" oder „dein Rothermund mach mich gesund" und „Lieben in Ehren, kann niemand wehren" nicht vergessen ist, so müssen wir sofort den Schreiber von:

> „Wohlan, o Laute, werde dann
> Der Schönen, die gesellig
> Und freundlich ist, und danken kann,
> Durch Lied und Lob gefällig"

in eine spätere Zeit verweisen, und die nüchterne Belehrung eines anderen mit:

> „Arbeit macht das Leben süß,
> Macht es nie zur Last,
> Der nur hat Bekümmernis,
> Der die Arbeit haßt"

noch später ansetzen, um schließlich nur noch die landläufigsten Gemeinplätze wie: „Hunger ist der beste Koch" oder „Bier auf Wein das laß sein" nnd „Wandele auf Rosen und Vergißmeinnicht" vorzufinden. Sogar der Preis dieser Kelsterbacher Teller ist uns durch die Aufschrift: „Dieser deller kost mich 24 heller" erhalten worden.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der ältesten mit H und D bezeichneten, also nach dem Übergang der Fabrik an die Herrschaft verfertigten Stücke, so zeigen dieselben mitunter ein Abgehen von der naturalistischen Dekoration; wir teilen von solchen einige in Abbildung mit. Der bauchige Krug und der Teller in Fig. 1, sowie der Schoppen in Fig. 7 lehnen sich mit ihrer stilisirten Pflanzenornamentation und in der Façon so direkt an Hanauer Vorbilder an, daß nur die darauf befindliche Marke sie als Kelsterbacher Fabrikat erkennen läßt; sicher sind sie durch vorher in Hanau beschäftigte Arbeiter hergestellt worden. Auch der ins Blaugrüne spielende Grund der beiden blau bemalten Krüge, sowie die sehr glänzende Weiße des Tellers mit seiner schwarzbraun, gelb und grün

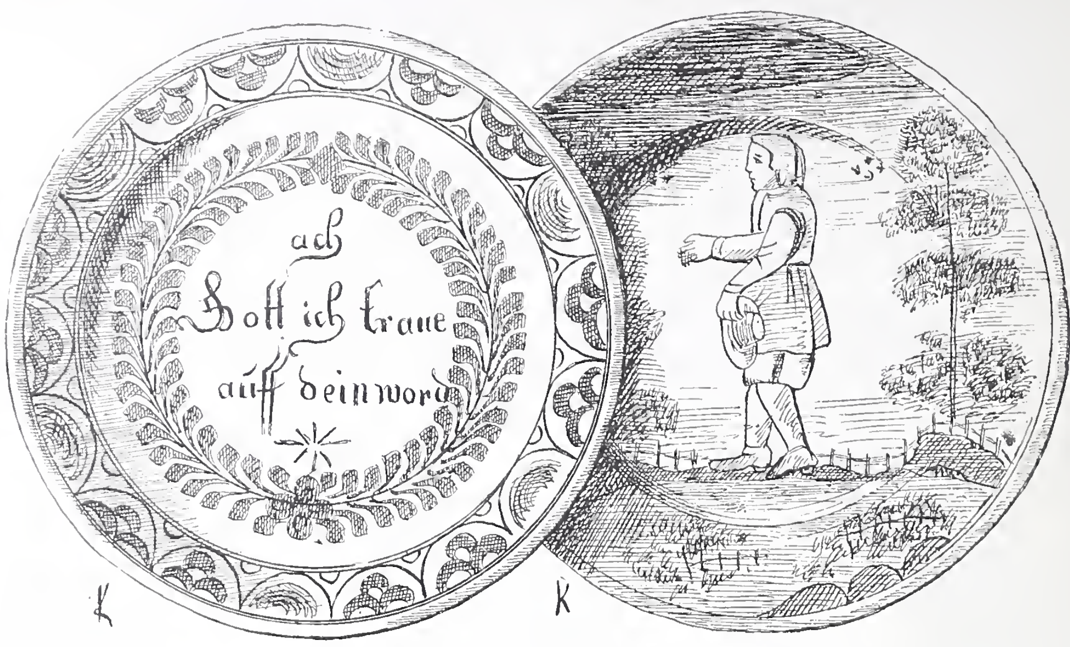


Fig. 3. Faienceteller von Kelsterbach.

ausgeführten Bemalung unterscheiden sie wesentlich von den sonstigen Kelsterbacher Fabrikaten. Der andere am Schluß abgebildete Krug mit dem Bauern in der Landschaft dagegen bewahrt den Zusammenhang mit der alten Tradition; er gehört in die Zeit um 1770 und zeigt in seiner Bemalung noch dasselbe unreine Blau wie die Königstetter Teller. Um die Mitte dieses Jahrzehnts hat, was die Vollendung der Waren anlangt, unsere Fabrik ihren Höhepunkt erreicht, indem einerseits der Scherben eine vorzügliche Qualität, d. h. Leichtigkeit, Stärke und Beständigkeit im Brand gewonnen hat, Eigenschaften, welche sich von da ab bis zum Schluß erhalten, und andererseits auch Email, Bemalung und Glasur nichts zu wünschen übrig lassen. Ersteres ist von schöner Gleichmäßigkeit und Weiße, die aufgebrachten Malereien sind flott



Fig. 4. Faienceteller von Kelsterbach.

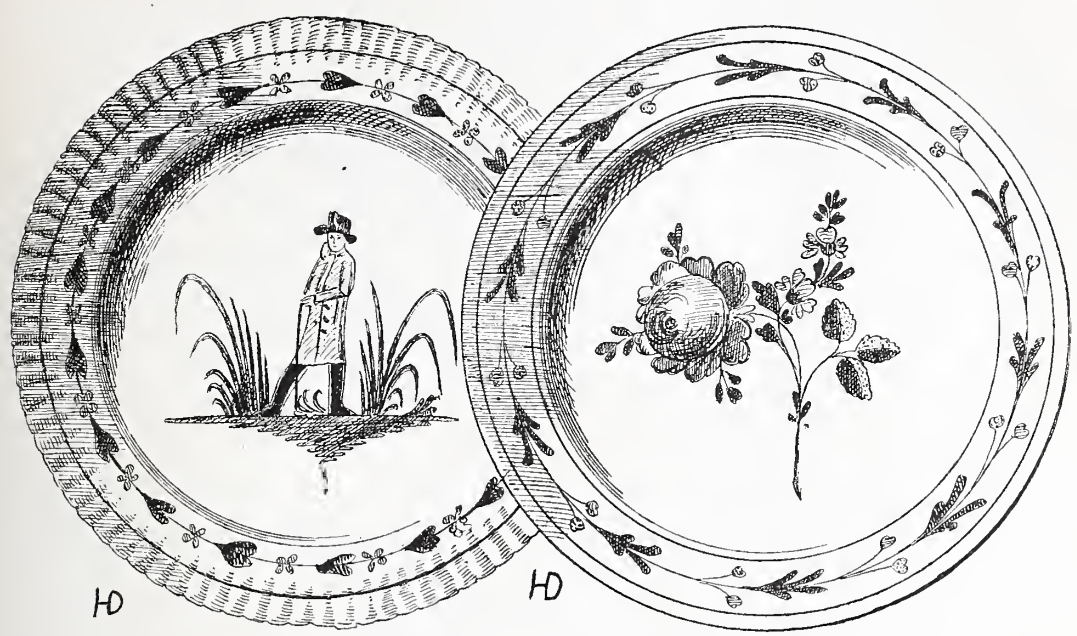


Fig. 5. Faienceteller von Kelsterbach. Ende 18. Jahrh.

gezeichnet und bieten mit sehr kräftigen und reinen Tönen ein hübsches Ensemble, während die nicht allzu glänzende Glasur keine Brandrisse zeigt. Die Dekoration ist, wie die Fig. 4 beweist, meistens sehr reich und wird erst gegen Ende des Jahrhunderts dürftiger und blasser, wie aus der Figur 5 zu erkennen; gleichzeitig verliert auch, wohl aus Sparsamkeitsrücksichten, das Email die frühere schöne Färbung. Daß man bei dieser technischen Vollkommenheit auch die Imitation von Porzellan anstrebte, zeigt das in Figur 1 mitabgebildete Theekännchen, nach Meißener Vorbild mit blauen Blümchen bemalt; die speziell Kelsterbachsche Dekoration besteht in jener Zeit aus Landschaften, Menschen, Tieren, Früchten und Blumen; letztere kommen sowohl als sogen. Streublumen verteilt als auch zu Kränzen und Guirlanden um die Sprüche vereinigt vor.

Was endlich die letzte Periode, also etwa das erste Drittel unseres Jahrhunderts betrifft, so bietet die Fabrik darin als etwas Neues das

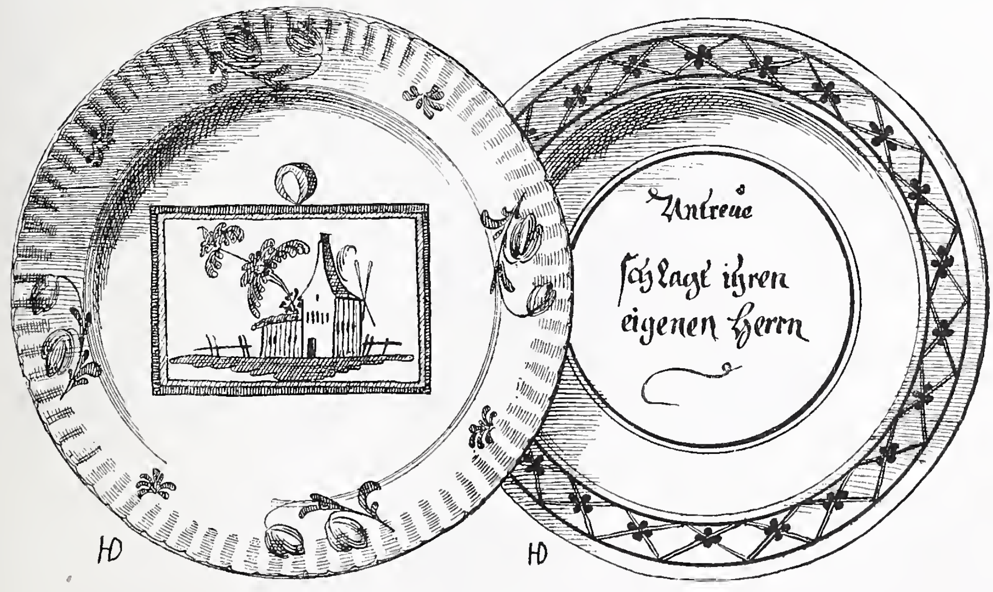


Fig. 6. Faienceteller von Kelsterbach. Anfang 19. Jahrh.

ganz weiße Geschirr oder sog. Steingut; selbstverständlich mußte hierbei auf die Form das ganze Gewicht gelegt werden, und geben die vor diesem Artikel abgebildete Deckelvase, sowie das im Schlußstück dargestellte Kännchen Proben von ihren Leistungen in dieser Richtung. Da die bemalte Faience damals mehr und mehr aus der Mode kam, so geht auch schließlich das Verständnis für die Dekoration verloren und wird dieselbe oft ziemlich sinnlos, jedenfalls aber immer ärmlicher, indem schließlich nur noch Linien und Punkte dazu verwandt werden, wie beides die in Fig. 6 abgebildeten Teller beweisen. Die Sicherheit in der Verarbeitung des Materials ist aber noch die alte und finden sich bei den häufig vorkommenden Stücken von sehr großen Dimensionen nicht die geringsten Fehler, so daß sehr wohl die Konkurrenz anderer Fabriken, die billigere, aber schlechtere Waren lieferten, das Eingehen der Kelsterbacher Manufaktur herbeigeführt haben könnte.

Um noch über das in der Kelsterbacher Manufaktur fabrizirte feine Porzellan etwas zu sagen, so zeigte die in den erwähnten Inventaren angegebene beträchtliche Anzahl von Formen dafür, daß die Mannigfaltigkeit der hergestellten Sachen sehr groß war, es geht aber zugleich aus der dabei angegebenen Abschätzung des Vorrats hervor, daß die Produktion infolge des geringen Absatzes, der zur Einstellung dieser Branche führte, unverhältnismäßig gering gegenüber den aufgewandten Mitteln gewesen ist. Kelsterbacher Porzellan aus dieser ersten Fabrikationsperiode muß daher ziemlich selten sein und so ist uns auch bisher nur ein Stück davon bekannt geworden, welches sich in Privatbesitz zu Frankfurt a/M. befand und einen Flötenspieler darstellt; er ist gut modellirt, einfach weiß und zeigte die Marke aus H und D mit der Krone darüber mit einem Stempel in die Masse eingedrückt. Die von Jacquemart*) gegebene kurze Beschreibung eines ebenso, aber wohl mit aufgemalter Marke bezeichneten Stückes dürfte sich in Anbetracht der dabei angegebenen Eigenschaften (porcelaine bise, argileuse, lourde) auf ein Produkt der zweiten Periode beziehen, da dieselben zu der in unserem ersten Aufsatz mitgeteilten Charakteristik des Lay'schen Porzellans durch den Landgrafen recht wohl passen würden. Daß dies jüngere Kelsterbacher Porzellan noch rarer sein wird als das frühere, ist wohl selbstverständlich.

*) Les merveilles de la céramique, t. III, p. 348.



Fig. 7. Faiencen von Kelsterbach.



Fig. 1. Teil eines Gitters, 1740—1750. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Leipziger Schlosserarbeiten des achtzehnten Jahrhunderts.

Von G. Wustmann.

Mit Abbildungen.

In der ziemlich kunstarmen Vergangenheit Leipzigs ist, abgesehen von der Periode Ösers, die Barockzeit der Abschnitt, der am ehesten noch ein tieferes Interesse beanspruchen kann. Zum Teil wohl unter den Einwirkungen der kursächsischen Residenzstadt entfaltet sich namentlich in den dreißiger und vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine schwungvolle Bauthätigkeit, und unter den Zweigen des Kunstgewerbes, die daran beteiligt sind, nimmt die Kunstschlosserei einen der hervorragendsten Plätze ein. Freilich muß ich mich selber anklagen, daß ich in meiner Skizze „Kunst und Künstler Leipzigs in der Barockzeit" (Aus Leipzigs Vergangenheit. Leipzig 1885. S. 161—193) gerade diesem Zweige des Kunstgewerbes keine Beachtung geschenkt habe. Aber jene Skizze ist schon älter, und welche Bedeutung die Kunstschlosserei in der Barockzeit in Leipzig gehabt hat, ist uns erst recht zu Gemüte geführt worden, als 1883 ein Teil des alten Johannisfriedhofes aufgehoben wurde und eine Anzahl schöner schmiedeeiserner Grufttbore, an denen man früher achtlos vorübergegangen war, dem Leipziger Kunstgewerbemuseum überlassen und dort zu bequemer Betrachtung vereinigt wurden. Unwillkürlich fing man nun an, auch auf diejenigen Erzeugnisse der Kunstschlosserei zu achten, die sich noch an und in den alten Patrizierhäusern der inneren Stadt befinden: namentlich Oberlichter und Treppengeländer, zu denen auch noch ein paar vereinzelte Gartenthore in den Vorstädten kommen, und in diesem ganzen Zusammenhange findet nun auch das bisher scheinbar völlig vereinzelt dastehende prachtvolle Gitter der Leipziger Stadtbibliothek, das von dem eigentlichen Büchersaal einen Vorplatz, das sogenannte Atrium, abtrennt, erst seine richtige Stelle. Einzeln betrachtet, erschien dieses Gitter als ein so wunderbares Werk in Leipzig, daß sogar die Legende sich seiner bemächtigte; es schien unbegreiflich, daß dieses Kunstwerk ursprünglich für diesen schlichten Raum bestimmt gewesen sei. Man erzählte, daß es ein reicher Leipziger Kaufherr für seinen Garten bestellt, aber dem Schlosser nicht abgenommen habe, daß es dann der Rat aus Mitleiden von dem Verfertiger für die Bibliothek erworben habe, daß aber der wackere Schlossermeister trotzdem an der Arbeit geschäftlich zu Grunde gegangen sei. Wie jedoch das im Ratsarchiv über die Erbauung der Bibliothek vorhandene Aktenmaterial nebst den noch erhaltenen Entwürfen beweist, und wie überdies schon ein Blick auf das Gitter selbst lehrt, dessen drei Thore schnurgerade auf die drei Hauptgänge des Bibliotheksaals münden, war das Gitter in der That von vornherein für die Bibliothek bestimmt, ja es war nicht das einzige Erzeugnis kunstvoller Schlosserarbeit, womit der Saal geschmückt werden sollte: am Ende des Saales sollte ein Raum von derselben Größe wie der Vorplatz vom Haupt-



Fig. 2. Gitterthür, 1751, vom ehemaligen Johannisfriedhofe, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

saal abgetrennt, eine Balustrade darin errichtet und diese mit einer Galerie versehen werden, die ebenfalls durch „leichtes Schnerckel=Werck und Frantz=Laub von Eißen" verziert werden sollte; auch zu dieser letzteren sind noch verschiedene Entwürfe von Leipziger Schlossermeistern vorhanden. Kurz, wir gewinnen, wenn wir alles zusammenfassen und namentlich auch hinzunehmen, was auf dem alten Johannisfriedhof noch an Ort und Stelle ist, und was sich außer im Kunstgewerbemuseum in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzigs und in einzelnen Privatsammlungen befindet [1]), einen Einblick in eine höchst beachtenswerte kunstgewerbliche Thätigkeit, an der sich überdies die Stilwandlungen des achtzehnten Jahrhunderts von den eigentlichen Barockformen durch das Rococo hindurch zum Zopf deutlich verfolgen lassen.



Fig. 3. Oberlichtgitter, 1734, vom ehemaligen Johannisfriedhofe, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Wir geben hier in Abbildung ein paar Proben, zum Teil genau datirt und mit den Namen ihrer Verfertiger; gräbt man so viele untergeordnete Künstler aus dem Staube der Archive hervor, warum soll man nicht auch die Namen tüchtiger Handwerksmeister ans Licht ziehen? Die Leipziger Stadtbibliothek ist — sehr langsam und mit großen Unterbrechungen — von 1740 bis 1756 erbaut worden. Im August 1756 wurde sie bezogen, die schmiedeeisernen Gitter aber, beziehentlich die Entwürfe dazu, stammen sicherlich schon aus den ersten vierziger Jahren. Das erwähnte große dreithorige Gitter — leider können wir gerade von diesem Prachtstück diesmal keine Abbildung geben, behalten es uns aber für eins der späte-

1) Eine interessante Sammlung kleinerer Kunstschlosserarbeiten (Thürbeschläge, Thürklopfer, Schlösser, Schlüssel zc.), zum größten Teil Leipziger Erzeugnisse, befindet sich im Besitz des Herrn Georg Müller in Leipzig. Sie sollte im Oktober 1885 bei Alexander Danz unter den Hammer kommen (vgl. den gedruckten Katalog), wurde aber vom Besitzer zurückgezogen, da kein genügendes Gebot erfolgte.

ren Hefte vor — ist das Werk eines Leipziger Schlossermeisters Gottlieb Böttger, der einer schon im 17. Jahrhundert nachweisbaren Leipziger Schlosserfamilie angehörte, 1734 sich bei der Innung zum Meisterstück meldete und 1737 ein Haus erwarb, das er 1746 notgedrungen verkaufen mußte. Der oben erwähnten Legende liegen also doch zum Teil vielleicht Thatsachen zu Grunde[1]). Auch unter den unausgeführt gebliebenen Entwürfen zu der geplanten Galerie befindet sich eine eigenhändige Zeichnung Böttgers mit drei verschiedenen Vorschlägen und der Unterschrift: Gottlieb Böttger Schlößer. Von einem anderen Meister stammt der als Kopfleiste auf Seite 84 abgebildete Entwurf mit dem Leipziger Stadtwappen. Ein paar Jahre älter ist das Oberlicht einer Grufthür (Fig. 3), welches in einer Kartusche drei Doppelmonogramme zeigt, darunter eine Hand mit einer Brezel und zwei Arme, von denen jeder einen Schlüssel hält. Wie das alte „Schwibbogenbuch" im Leipziger Ratsarchiv lehrt, erwarben 1734 drei ehrsame Handwerksmeister, der „Weisbecke" Christoph Walther und die beiden „Schlösser" Johann Georg Rothmann und Gottfried Goldmann gemeinschaftlich eine Gruft (Schwibbogen) für ihre Familien; einer der beiden letztgenannten wird also der Verfertiger dieses Oberlichtes sein. Das andere Gitter (Fig. 1), dessen ursprüngliche Bestimmung nicht mehr nachweisbar ist, scheint wiederum aus den vierziger Jahren zu stammen. Das reiche Thor endlich (Fig. 2), das bis 1883 zu dem Gruftgewölbe der Familie Frege gehörte, ist 1751 entstanden in diesem Jahre erwarb die Gruft der Kauf- und Handelsherr Johann Jakob Bertram, dessen Monogramm die Bogenfüllung zeigt, und erbaute sie neu. Auch dieses Thor gehört durchaus noch dem Barockstil an; nur in den beiden Eckspiralen des Oberlichtes und in dem Mittelstück des Kämpfers klingt vielleicht das Rococo leise vor.

1) In den fünfziger und sechziger Jahren findet sich in den Leipziger Adreßbüchern ein Gottlieb Böttger unter den niederen Ratsbeamten als — „Kohlenmesser". Ich zweifle nicht, daß dies unser Schlossermeister war. Wiederholt bewarben sich heruntergekommene Gewerbetreibende, die in ihrem Gewerbe „mit Kohlen zu thun gehabt" hatten, um diesen Posten!

Zur Geschichte der niederländischen Steinzeugindustrie des 17. Jahrhunderts.

Von Fr. Jännicke.

Die während der letzten Dezennien in Belgien so eifrig betriebenen Studien und Forschungen über die dortige Steinzeugindustrie seit den Zeiten der Renaissance haben neuerdings wieder in höherem Grade unser Interesse wachgerufen durch eine jüngst in den Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie erschienenen Abhandlung: D. van de Castelle, Les grès cérames de Namur d'après des documents inédits. (Extrait: Bruxelles 1885, Imp. Vve. J. Bartson. 8⁰. 54 Seiten.)

Wir entnehmen dem durch eine Reihe neuer authentischer Mitteilungen unser Wissen auf diesem Gebiete nicht unerheblich bereichernden Schriftchen nachstehende, auch für weitere Kreise interessante Daten über die Steinzeugfabrikation zu Namur, wo im Jahre 1874, bei Gelegenheit von Erdarbeiten (Boulevard Isabelle Brunelle, bei der Glasfabrik) ansehnliche Scherbenhügel von in Dekor-Rosetten, Masken, Cherubim ꝛc., wie in Form und Farben — grau, blau und manganviolett — an die nassauischen Stücke erinnerndem sehr harten Steinzeug, meist Krügen, Töpfen ꝛc., zutage gefördert wurden, die unzweifelhaft eine Stätte ehemaliger Fabrikation bezeichnen mußten. Dieser Fund leitete den Verfasser auf Forschungen in den Archiven zu Namur, welche die urkundlichen Belege erbrachten, daß die dortige Fabrik von demselben Jean Baptiste Chabotteau errichtet worden ist, der in der Geschichte der Keramik bereits als Gründer einer Steinzeugfabrik zu Bouvignes

bei Lüttich bezeichnet wird und dessen Thätigkeit in gleicher Eigenschaft zu Namur bereits seit einiger Zeit wahrscheinlich erschien [1]).

Chabotteau, der in allen Urkunden „Hauptmann a. D." (capitaine réformé) genannt wird, entstammte einer geachteten, in Bouvignes ansässigen Familie. Allem Anschein nach ist er ein sehr thätiger, energischer Mann, dabei aber unruhiger Kopf gewesen. Sein Vermögen scheint nicht bedeutend gewesen zu sein, da wir ihn bei seinen verschiedenen Unternehmungen fast stets auf fremdes Kapital angewiesen sehen. Der Vater, der in den Grubenbezirken Moresnet und Bleiberg mehrfach Vertrauensämter bekleidete, besaß eine Kupferdrahtfabrik, die nach dessen 1617 erfolgtem Tode von der Witwe, Sara d'Oliza, in Gemeinschaft mit ihren Söhnen, Jean Baptiste und Walter, weiter betrieben wurde. Ersterer wendete sich jedoch 1628 einem anderen Fabrikationsgebiet zu, und zwar, in Gemeinschaft mit Wilhelm Burlen (dessen Witwe Chabotteau's zweite Frau wurde) und Wenzel Cobergher, der Fabrikation von Pottasche, für welche letzterer das ausschließliche Privileg vom Kaiser erwirkt hatte. Zehn Jahre später, 1638, finden wir dagegen Chabotteau im Besitze von Thongruben zu Andenne, die denselben vermutlich auf die Steinzeugsfabrikation geleitet haben, für welche er, da Lüttich und die Niederlande innerhalb ihrer Grenzen hier verschiedene gegenseitige Enklaven besaßen, in den Jahren 1639 und 1640 in beiden Gebieten — in Lüttich für Dinant und in den Niederlanden für Bouvignes (Grafschaft Namur) — ein Privileg erwarb. Wie aus den Urkunden hervorgeht, scheint sich Chabotteau mehrfach um deutsche Arbeiter bemüht zu haben, da er wiederholt Reisen nach Siegburg und Grenzhausen gemacht hat, aber anscheinend ohne nennenswerte Erfolge. Dagegen liegt ein Vertrag vom 21. Juli 1640 vor, in welchem er zwei Brüder, Peter und Matthias Bertrand, Töpfer aus Châtelet, mit ihren Rädern annimmt, um bei ihm, und zwar abwechselnd in Namur und Bouvignes, „pote à la façon d'Allemagne" zu fertigen, „pots à vin, boudennes, thonelets etc. (Krüge, Gurden, Fäßchen) zum Lohne von vier Gulden Lütticher Geld „pour cent de compte, lequel compte debverat estre de trois pote en la mesme manière que l'on les baptise en Allemague et suivant le mesme grandeur qu'ils sont achepté, receu et extimé ordinairement par les marchands de Namur et auctres villes des Pays-Bas etc. etc.

1) Schuermans, Catalogue de l'Exposition de Gand. 1882. p. 85.

Bereits im folgenden Jahre bewarb sich Chabotteau um Ausdehnung des Privilegs auf die ganzen Niederlande. Bei Begründung dieses Gesuches giebt er insbesondere an, immer unter Hinweis auf die ihm erwachsenen bedeutenden Kosten, daß er sich viele Mühe gegeben, um fremde Arbeiter zu gewinnen, daß jedoch die Fremden, Nachteile für ihre Geschäfte fürchtend, der Einführung der Steinzeugindustrie in den Niederlanden sich wenig geneigt zeigten und es ihm daher nur gelungen sei, einige Arbeiter aus Siegburg zu erhalten. Dieselben hätten die Thone von Bouvignes untersucht und solche den deutschen Thonen gleichstehend und selbst besser gefunden. Aus Grenzhausen habe er ungeachtet aller Anstrengungen Arbeiter nicht haben können, jedoch in Erfahrung gebracht, daß dieses Städtchen im Besitze des Grafen von Isenburg, Gouverneurs und Generalkapitäns von Namur und Artois, sei, weshalb er den Finanzconseil bitte, diesem hohen Würdenträger vorzustellen, daß sein Unternehmen ebensowohl den königlichen Dienst, wie das öffentliche Wohl angehe ꝛc.

Der Graf von Isenburg ging jedoch anfänglich nicht hierauf ein. Er teilte nicht nur die Ansicht seiner deutschen Unterthanen, sondern machte sogar noch geltend, daß ihm persönlich, als Waldbesitzer, der den Töpfern das Holz liefere, durch einen Niedergang der dortigen Industrie erhebliche Schädigung erwachse. Schließlich wurde jedoch unterm 18. März 1641 dem Ansuchen des Petenten gewillfahrt, unter Ausschluß jedoch der Tabakspfeifenfabrikation, für welche bereits im Jahre 1612 ein Engländer, John Edrington, das Privileg erlangt hatte. Abgesehen von Bouvignes, Châtelet und Bouffioulx war für die Niederlande somit nur die Konkurrenz von Raeren zu beachten, dessen Fabrikation indessen damals bereits im Niedergange sich befand. Chabotteau ist aber damals nicht in der pekuniären Lage gewesen, das Privileg für sich auszubeuten, weshalb er bereits am 6. Juni zwei mit ihm gleichberechtigte Teilhaber, Wilhelm de Decker, Kaufmann aus Antwerpen, und Jean Gilliart, commissaire au service du Roy, für die Fabrik zu Namur aufnimmt. In dem betreffenden Vertrag wird unter anderem verabredet, daß sich Chabotteau, mit

Briefen des Statthalters und des Finanzconseils versehen, zu Baron von Metternich auf Schloß Hermestein und von da nach Grenzhausen und Umgegend zu begeben habe, um daselbst Arbeiter anzuwerben, welche Sendung indessen nicht viel bessere Erfolge aufzuweisen hatte als die früher gemachten Anstrengungen. Deckers Anteil erstreckte sich übrigens auch auf die Fabrik zu Dinant (Vorstadt Saint-Médard), wo Chabotteau 1641 das Bürgerrecht erworben hatte. Das Unternehmen blieb jedoch vorerst ohne die gehofften geschäfttichen Erfolge, wozu auch der Umstand beigetragen haben mag, daß sich Chabotteau vor Antritt der deutschen Reise, im September 1641, in finanziellen Bedrängnissen aller Art befand. Decker erklärte bereits nach kurzer Zeit, weitere Zuschüsse nicht mehr leisten zu wollen, und da eine drohende Unterbrechung der Fabrikation nicht wünschenswert schien, wurde alsbald noch ein weiterer Teilhaber, Meister Jean Grandzar, sowohl für Namur wie für Dinant aufgenommen. Um jene Zeit erscheint auch ein gewisser Peter Massard als Teilhaber, womit indessen die Lage des Unternehmens nicht gebessert worden zu sein scheint, da bereits am 29. Juli 1642 und ungeachtet der Einwendungen Chabotteau's die Fabrik auf Grandzar überschrieben wurde, während Chabotteau auf Betreiben eines Rates Grivel de Perrigny und des seitherigen Teilhabers Jean Gilliart, „Bürger zu Brüssel und Besitzer des Gasthauses: au petit duc de Florence", nach Brüssel zur Schuldhaft abgeführt wurde, aus welcher er erst im Mai 1644, infolge des Auftretens von Symptomen, die eine tiefere geistige Erkrankung befürchten ließen, wieder entlassen wurde.

Noch in demselben Jahre finden wir Chabotteau ohne nähere Aufklärung nicht allein wieder in der Steinzeugfabrikation, sondern sogar in Gemeinschaft mit seinen früheren Teilhabern de Decker und Massart. Wenn auch angenommen werden muß, daß die frühere Notlage inzwischen wieder geebnet worden war, so finden wir Chabotteau doch immer wieder in andauernden Geldverlegenheiten und ernsten Zerwürfnissen mit seinen Teilhabern. Es liegt sogar ein Vertrag vom 15. Juli 1645 vor, in welchem Chabotteau mit den von Decker entlassenen Arbeitern Peter und Matthias Bertrand und unter Ausschluß seiner vorgenannten Teilhaber wegen weiterer Arbeit in der Fabrikation für ihn persönlich kontrahirt. Er scheint indessen nur kurze Zeit mit denselben gearbeitet zu haben. Von diesem Zeitpunkt wird Chabotteau nicht mehr unter den Besitzern der „manufacture de pots à la façon de Grentzhausen" oder „d'Allemagne" zu Namur, wie die Fabrik allgemein bezeichnet worden zu sein scheint, aufgeführt, obwohl die jährlichen Zahlungen für das Privileg bis zum Ablauf desselben (1657) auf seinen Namen gebucht sind. Dagegen besaß derselbe noch die Fabrik zu Dinant, wie aus einer Klage resultirt, die Decker im Jahre 1648 gegen ihn anstrengte, weil er Thon aus seinen Gruben an Lütticher Töpfer verkauft habe, während 1650 die Rechnungskammer des Fürstbischofs von Lüttich den Provinzialconseil zu Namur freundnachbarlichst um Beistand bittet zur Beseitigung der Schwierigkeiten, die dem neuen Titulareigentümer der „manufacture de pots et vases painturez à la mode d'Allemaigne qui se façonne à Saint Médard-les-Dinant", Everard du Pont, der 1645 ein Patent erhalten, von seiten des Kapitäns Chabotteau bereitet werden. In demselben Jahre treffen wir Chabotteau als Teilhaber eines Kaufmanns zu Lüttich, Hubert Grégoire, der bedeutende Salzlieferungen nach Frankreich übernommen hatte. Auch hierbei erwuchsen sehr bald Streitigkeiten und Rechtshändel, die zu Anfang 1652 zur Lösung des Verhältnisses geführt hatten. Weiteres ist über die späteren Schicksale des, wie aus allen Urkunden hervorgeht, rastlos thätigen Mannes nicht bekannt. Er muß vor 1668 gestorben sein, da seine Frau in diesem Jahre als Witwe bezeichnet wird.

Bevor wir auf die weiteren Schicksale der Fabrik zu Namur kurz eingehen, seien noch einige Punkte erwähnt, die interessante Streiflichter auf die Fabrikation werfen; zunächst die Thatsache, daß Chabotteau in Akten des Jahres 1644, betreffend die Thongruben, Gewicht auf seine Bestrebungen legt, die ausländischen Geschirre aus den Niederlanden zu verdrängen. Er führt hier unter anderem aus, daß über dem Rheine zweierlei Steinzeug fabrizirt werde, in Grenzhausen wie in Siegburg („qui sont uniques dans l'empire"), daß diese Fabriken die Niederlande überschwemmten und denselben sehr bedeutende Summen entzögen. Sodann liegt die protokollarische Vernehmung eines Vorarbeiters Chabotteau's vom 27. Dezember 1644 vor. Dieser Mann, der Former und Dreher Jean Jacquet aus Châtelet, giebt unter anderem an, er sei 1640 in die

Fabrik zu Namur eingetreten, um Geschirr nach Grenzhauser Form zu drehen, welche Form ausschließlich daselbst fabrizirt worden sei, bis um letzte Ostern der Teilhaber Wilhelm Decker aus Antwerpen auch die Anfertigung anderer Façons angeordnet habe, so wie dieselben in Raeren, im Dorfe Sart im Hennegau und in Châtelet geformt werden. Er habe nicht gewußt, warum diese Änderung eingeführt worden sei, es habe nur verlautet, es sei geschehen, weil Kapitän Chabotteau diese verschiedenen Formen für seine eigene Rechnung habe anfertigen lassen wollen. Der Vernommene fügt auch hinzu, dies Grenzhauser Geschirr sei von dem in Raeren, Sart und Châtelet fabrizirten sehr verschieden und „au dehors de comparaison“.

Aus diesen Angaben dürfte zu entnehmen sein, daß Imitationen von Siegburger Geschirr nicht in Namur gefertigt, daß aber, und in Übereinstimmung mit den eingangs erwähnten Scherbenhügeln, hauptsächlich die Grenzhauser Formen daselbst fabrizirt worden sind, daß bei der bezeugten Verschiedenheit der Formen von Grenzhausen und Châtelet die an letzterem Ort und in Bouffioulx aufgefundenen Stücke in Grau, Blau und Manganviolett nur Imitationen von Grenzhauser Geschirr aus dem 17. Jahrhundert sein können und daß die Façon von Raeren, wenn auch nur in beschränktem Umfange, in den Niederlanden nachgeahmt worden ist. Endlich erfahren wir, daß auch in Sart eine derartige Fabrik bestand und zwar auf gleicher Rangstufe mit Châtelet (Bouffioulx und Pont de Loup).

Den Nachfolgern Chabotteau's in der Fabrik zu Namur — Decker und Bürgermeister Massart — scheint das Glück nach dessen Abgange nicht günstiger gewesen zu sein. Auch fand 1646 eine Zwangsversteigerung von Geschirr (darunter pots de brocquelin, snelles etc.) statt, auf welche eine Anzahl Gläubiger Chabotteau's, ungeachtet der Einsprache der beiden verbliebenen Teilhaber, hatten Beschlag legen lassen. Im Jahre 1647, wo noch ein Jean van Aken als geschäftlicher Leiter des Unternehmens mehrfach vorkommt, ging die Fabrikation mehr und mehr zurück. Die Arbeiter wurden nicht bezahlt und so geschah es, daß im November desselben Jahres Henri Bonhomme, Glasfabrikant zu Châtelet, mit zwei Arbeitern der Fabrik, Jean Hannekart und Jean Jacquet, die wegen schlechter Behandlung und Vorenthaltung schuldigen Lohnes ausgetreten waren, dahin Vereinbarung traf, daß letztere sich auf drei Jahre verpflichteten, für denselben in der Umgegend von Lüttich blaues Geschirr zu fabriziren, „aussy bien façonnez et appropriez que ceulx qu'ils ont faict en cette ville de Namur et celle de Dinant“. Ob die beabsichtigte Fabrikation in oder bei Lüttich zur Ausführung gekommen, ist zweifelhaft; Spuren derselben haben sich bis dahin nicht gefunden und andererseits taucht Jean Jacquet bald darauf wieder in Namur auf, wenn auch die obenerwähnte Klage Deckers vom Januar 1648 dafür zu sprechen scheint. Jedenfalls dürfte die Fabrikation nur von kurzer Dauer gewesen sein.

Nach Ablauf des Privilegiums, 1657, wurde dasselbe in öffentlichem Ausgebot gegen jährliche Abgabe von 101 Livres dem Peter Bertrand und Jean Jacquet zugeschlagen, die es von 1676 ab jedoch nur jeweils auf drei Jahre und gegen geringere Abgabe (1682: 35 Livres) bis 1685 behielten, wo Bertrand allein um 15 Livres den Zuschlag erhält. Es folgen 1688 (10 Livres) Hubert Jacquet, 1691 (10 Livres) Jean Jacquet, 1694 (18 Livres) Peter Renaux, 1697 (20 Livres) Anton Anus und Jean Jacquet, 1700 (21 Livres) aber Jean Jacquet, Vater, Sohn und Peter F. Stimart, Kaufmann zu Namur, die von 1703 sogar wieder 76 Livres, von 1709 44 Livres, von 1718 35 Livres und von 1724—1730, in welchem Jahre die Fabrikation eingeht, noch 30 Livres jährlich zahlen.

Noch sei erwähnt, daß Matthias Bertrand, der 1640 bei Chabotteau arbeitete, nach Schuermans im Jahre 1658 ein Patent für die Fabrikation von Steinzeug „à la façon de Grentzhausen“ in Verviers erhielt, woselbst aber Spuren derselben bis heute nicht aufgefunden worden sind. Wir dürfen deshalb annehmen, daß dieselbe günstigsten Falles nur vorübergehend betrieben worden ist.

Namen deutscher Arbeiter kommen in den urkundlichen Belegen nicht vor; doch erscheint in einem Aktenstück von 1647 ein Nicolas Clutken, dessen Name vielleicht von den in Siegburg ansässig gewesenen Knütgen hergeleitet worden sein könnte.

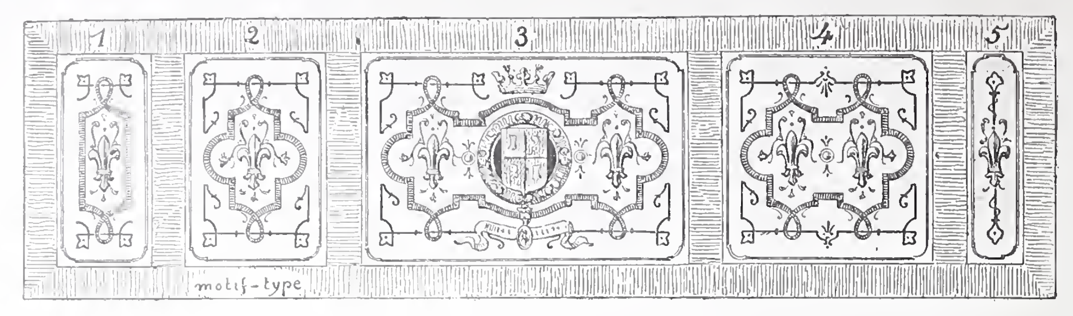


Fig. 1. Aus Mayeux, La composition décorative.

Bowle,

entworfen von F. Behrendt, ausgeführt von Henniger & Co. in Berlin.
(Zu der Tafel.)

A. P. — Die Tafel, welche dem 5. Heft beigegeben ist, darf nach mehrfachen Richtungen ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen. Die Radirung selbst ist als das erste Produkt, mit welchem die vor Jahresfrist an der Unterrichtsanstalt des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin ins Leben gerufene Radirklasse vor ein weiteres Publikum tritt, bemerkenswert. Das Blatt ist von einem jungen Künstler Fiedler unter Leitung des Klassenlehrers Herrn Kupferstecher Geyer nach dem Original radirt und errang sich bereits auf der Ausstellung der Schülerarbeiten im Herbst v. J. verdiente Anerkennung.

Die Bowle (54 cm hoch; 45 cm breit) ist nach dem Entwurf des Herrn Bildhauer F. Behrendt teils von diesem selbst, teils von einem Schüler der unter seiner Leitung stehenden Modellirklasse desselben Instituts, Herrn Levy, modellirt. Den Kern des Gefäßes bildet ein Körper von dunkelgrünem Glas mit vier Wölbungen, welchen die durchbrochene reich gezierte Montirung umspannt. Letztere ist ausgeführt in der bekannten Alfénidewarenfabrik von Henniger & Co., deren vortreffliche Arbeiten wir bereits früher gelegentlich der Nürnberger Ausstellung gedacht haben. Die versilberte Fassung ist oxydirt und teilweise vergoldet, so daß eine reiche farbige Wirkung erzielt ist. Zu der Bowle gehört ein zierlich gearbeiteter Schöpflöffel, welcher mit Rücksicht auf die Größe der Radirung weggelassen ist. Der Preis der Bowle beträgt 440 Mark.

Das Gefäß ist in erster Linie dazu bestimmt, die in Vereinen und Kasinos noch immer verbreiteten geschmacklosen Bowlen in Form von Stalleimern, Helmen, Biertonnen und ähnl., zu verdrängen, und es bedarf oft nur eines Hinweises, wie geschmacklos es doch sei, ein edles Getränk aus einem Eimer oder einer Kopfbedeckung zu entnehmen, um Besserung herbeizuführen. Möchte dazu die Publikation an dieser Stelle das ihrige beitragen.

Bücherschau.

XV.

Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Nach Originalaufnahmen in Farbendruck herausgegeben von C. Schäfer, Prof. an der königl. techn. Hochschule zu Berlin und A. Roßteuscher, Regierungsbaumeister. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 3 Lief. à 15 Blatt. Preis pro Lief. Mk. 50.—

Schn. — Den im 9. Hefte des letzten Jahrganges besprochenen von Kolb in kleinem Maßstabe herausgegebenen chromolithographischen Nachbildungen von Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance sind die von Schäfer und Roßteuscher in viel größerem Formate ($^1/_3$ bis $^2/_3$ der Originale) veröffentlichten sehr bald gefolgt. Sie übertreffen durch Korrektheit der Zeichnung und Treue in der Wiedergabe der Farben alle bisher veranstalteten Reproduktionen von alten Glasgemälden, auch die in den großen und kostspieligen Publikationen der französischen Kathedralen von Paris, Chartres,

ENTWURF U. MODELL
v. F. Behrendt.

RADIRT, UNTER LEITUNG
v. J. Geyer.





Bourges, Le Mans 2c. Da sie außerdem in einer Größe ausgeführt sind, welche die technische Behandlung so genau wie möglich erkennen läßt, und gerade dem Zweige der Glasmalerei entnommen sind, der in Deutschland die fruchtbarste Pflege gefunden hat, dessen Nachahmung am wichtigsten, auch am ersten ausführbar ist, nämlich dem ornamentalen Gebiete, so ist dieses Werk nicht nur ein glänzender Beitrag zur Geschichte der bis vor kurzem wenig beachteten deutschen Glasmalerei, sondern, was noch viel schätzbarer ist, eine wahre Fundgrube vorbildlichen Materiales für unsere Glasmaler. Dieser haben namentlich die letzten Jahre sehr viel Beschäftigung, auch auf dem Gebiete der monumentalen Glasmalerei, gebracht und die Fortschritte auf demselben sind unverkennbar. Aber ganz befriedigende Leistungen zählen doch immer noch zu den Ausnahmen, weil die alten mustergültigen Vorbilder noch immer viel zu wenig zu Rate gezogen werden. Diese sind in natura unseren Künstlern meistens nur sehr schwer zugänglich, durchgehends auch in einem derartigen Zustande, daß ihre Benutzung äußerst schwierig ist und sehr viel Übung voraussetzt. Es kann ihnen daher kein größerer Dienst erwiesen werden als durch die Herausgabe möglichst zuverlässiger Abbildungen alter Arbeiten. Diese dürfen vor allem nicht ihren Hauptzweck in der Darbietung anmutiger Bilder suchen, sondern müssen in erster Linie möglichst treue Wiedergabe in Zeichnung und Farbe erstreben. In Bezug auf erstere ist diese fast ganz, in Bezug auf letztere freilich nur in beschränktem Maße möglich, denn der von dem durchschimmernden Lichte hervorgezauberte farbige Effekt spottet aller vollendeten Wiedergabe auf dem Papiere. Trotzdem ist dies den Herausgebern in einem bisher noch nicht erreichten Maße gelungen. Namentlich sind die roten, grünen, weißlichen, blauen Töne so vortrefflich wiedergegeben, daß, zumal in Verbindung mit den aufgetragenen Schatten, die Illusion eine nahezu vollendete ist. Nur auf einigen Tafeln erscheint das so kritische Blau etwas zu scharf, das Gelb etwas zu grell. Am allerschwierigsten ist der Ton des Silbergelb zu treffen, welches seinen Reiz zumeist den mannigfaltigen Nüancirungen verdankt, in denen es zu spielen liebt, vom Weißlichen durchs Grünliche, Bräunliche ins Rötliche hinein. Der enge Anschluß an die Zeichnung des Originals verlangt den Verzicht auf alle Schablonen, die ausschließliche Anwendung der Handtechnik mit all den Zufälligkeiten und Unregelmäßigkeiten, die aus ihr hervorgehen. Jede Linie muß selbständig gezogen, jedes Blatt eigenartig gebildet werden, und auch die Eigentümlichkeiten dieser Technik, z. B. das Verlaufen der Schwarzlotkonturen, Nerven 2c. auf der Glasfläche, müssen so viel als möglich nachgeahmt werden. Diese Sorgfalt verursacht dem Zeichner freilich sehr viel Mühe, aber sie trägt auch in der Unterweisung, die sie damit dem Glasmaler angedeihen läßt, reichlichst ihre Frucht. Deswegen ist diese Mühe auch auf den vorliegenden Tafeln im vollsten Maße aufgeboten und gerade ihr ist vornehmlich der frische originelle Zug zu danken, der durch jede derselben hindurchgeht, die allein ausgenommen, welche die herrliche Bekrönung des bekannten Frührenaissancefensters in St. Peter zu Köln darstellt. Das Renaissanceornament zumal, wenn sich Figürliches in dasselbe mischt, beruht nämlich derart auf der freien flotten Handführung, daß schon die Notwendigkeit, einer gegebenen Zeichnung genau zu folgen, als eine Art von Fessel, als ein Hindernis für den freien selbständigen Zug, für jene geniale Entfaltung erscheint, die gerade diesem Schmuck ihre Pointe verleiht.

Sämtliche Muster auf den 15 Tafeln beruhen auf guter, die meisten auf vorzüglicher Auswahl, einige sind von geradezu entzückender Schönheit, wie die frühgotischen auf Tafel 8, 32, 37, 39, 44, in denen das Ruhige und Abgeschlossene des teils geometrischen, teils vegetabilischen Dessins sich mit einer möglichst harmonischen Zusammenstellung der einzelnen Farben verbindet, von denen keine sich auf Kosten einer anderen zur Geltung zu bringen sucht. Das herrliche Grisaillemuster aus Altenberg, in dem die Bleifassungen wohl etwas stärker hätten markirt werden können, wird besonders dankbar verwendet werden, wo das Licht keine besondere Abschwächung erleiden darf, und die höchst einfachen, daher in kleinerem Maßstabe gegebenen 6 Blankverglasungsmuster auf Tafel 30 bieten auch den allerärmsten Kirchen, wie den allerprimitivsten Verglasern gute Motive. Die Muster sind den verschiedensten Gegenden Deutschlands entlehnt, namentlich aber dem Hessenlande, dem der eine der beiden Herausgeber so viel Anregung verdankt, deren Frucht aber auch reichlichst hat zu gute kommen lassen. Sie haben

zugleich den Vorzug, daß sie, mit wenigen Ausnahmen, bisher unbekannt, wenigstens unveröffentlicht sind. Diesen geradezu mustergültigen Vorlagen können die Erfolge nicht ausbleiben. Jeder Kirchenbaumeister und Archäologe wird sich gerne von ihnen inspiriren lassen, keine Glasmalerwerkstätte sie entbehren wollen. Alle werden die Fortsetzung und Vollendung des



Fig. 2. Bronze-Räucherbecken. Japan.

Werkes herbeisehnen, welches auf 3 Lieferungen von je 15 Tafeln berechnet ist.

XVI.

La Composition décorative, par M. Henri Mayeux, architecte du Gouvernement, professeur d'art décoratif dans les Ecoles de la Ville de Paris. Paris 1885, A. Quantin. br. frc. 3,50.

R. G. Es ist kein Mangel an ornamentalen Formenlehren aller Art, und doch ist uns kein Buch der deutschen Fachlitteratur bekannt, das wie das vorliegende französische auf so knappem Raum die Grundzüge der dekorativen Komposition in gleich prägnanter Weise darlegte. Das hervorragendste der in letzter Zeit erschienenen Werke über Ornamentik, Franz Sales Meyers vortreffliche Publikation (Ornamentale Formenlehre, Leipzig, seit 1883), lehrt wohl in streng systematischer Anordnung die Entwickelungsarten ornamentaler Formen in historischer Stilfolge kennen, ohne aber des Näheren sich auf eine theoretische Abwandlung stilistischer Gesetze einzulassen. Der Hauptwert des großen Sammelwerkes, das lediglich dem Bedürfnis des kunstgewerblichen Unterrichtes entsprang, liegt in der

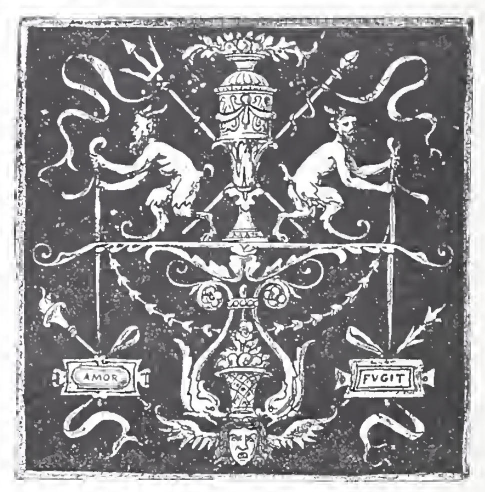


Fig. 3. Majolikafliese. Italien, 16. Jahrh.

vorbildlichen Reproduktion charakteristischer Ornamentik.

Henri Mayeux stellte sich die Aufgabe, nächst der theoretischen Grundlegung zu zeigen, wie die gefundenen Normen in der Fülle technischer Besonderheiten ihre Gültigkeit bewahren. In der „composition décorative", einem Bande der Quantinschen bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, giebt der Verfasser eine recht ansprechende Lösung des gestellten Problems. Mit vollem Verständnis für die subjektiven Regungen künstlerischer Thätigkeit macht er auf die gesetzlichen Schranken aufmerksam, in welchen der Phantasie die freie Entfaltung ihrer Schöpferkraft unbenommen bleibt. Aber auch die originellste künstlerische Konzeption bedarf der Analyse, um für die Praxis nutzbar zu sein. Mayeux hält es mit Descartes, der da sagte: ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, le principal est de l'appliquer bien, und er be-

scheidet sich zu der Rolle eines praktischen Führers im Bereiche ornamentaler Kunst.

Ist auch die Gliederung des ersten Teiles — la théorie — nicht in allen Teilen zu billigen, so daß beispielsweise die Dreiheit der „sources de l'ornement: la nature; l'invention et la géométrie“ streng logischer Deduktion nicht standhält — so hat der Verfasser doch den überreichen Stoff in leicht übersichtlicher Weise zu ordnen gewußt. Im zweiten Teil — la pratique — untersucht er auf Grund der abstrahirten Gesetze den Stoff in seiner Bearbeitung (la matière en oeuvre), behandelt das Wichtigste hervorhebend und nach den angewandten Materialien ordnend, die einzelnen Gewerbzweige, schildert kurz die technischen Prozeduren und flicht an geeigneter Stelle historische Notizen ein, allerdings mit vorwiegender Berücksichtigung Frankreichs. Den gewerblichen Bestrebungen der Gegenwart wie billig sein vornehmstes Interesse zuwendend, kritisirt der Verfasser herrschende Schäden und wendet sich in einem besonderen Kapitel — de l'apparence dans la matière choisie — gegen den leidigen Surrogatkultus unserer Industriellen. Eine große Anzahl eigenhändiger Skizzen in meist kleinem Maßstab erhöhen noch den Wert des Buches. Vier von diesen Zeichnungen legen wir unseren Lesern vor. An Fig. 1 (Kopfleiste S. 98) zeigt Mayeux, wie Felder von ungleicher Größe im Charakter eines gegebenen Motivs (Nr. 2) geschmückt werden können; Fig. 2 stellt das herrliche japanische Bronze-Räucherbecken mit lebensgroßem Pfau im South Kensington-Museum dar, Fig. 3 eine groteskengeschmückte Majolikaplatte italienischer Arbeit und Fig. 4 einen Faienceteller aus Rouen.

Wir können diese Composition décorative als das Werk eines von sicherem Geschmack geleiteten Fachmannes Lehrenden wie Lernenden nur empfehlen und sähen es gern in einer für deutsche Leserkreise berechneten Bearbeitung.

XVII.

C. Polisch, Neue Dekorationsmotive. I. Serie. 2. Aufl. Folio. Berlin, Ch. Claesen & Co.

R. G. Polisch' Name als der eines tüchtigen Ornamentisten bedarf in den Kreisen aller, denen neue Anregung in ihrem kunstgewerblichen Schaffen ein Bedürfnis ist, kaum der Empfehlung. Von früheren Publikationen her ist der Autor vorteilhaft bekannt. Auch diese neue Serie von 25 Lichtdrucktafeln, welche in zweiter Auflage vorliegt, verdient offene Anerkennung. Sie wendet sich besonders an Dekorationsmaler, Bildhauer, Holzschnitzer, Glasätzer, Graveure und Ciseleure.

Die Blätter enthalten in sauberer und präziser Ausführung füllende und säumende Dekorationsteile, namentlich Deckenteile, Pendentifs, dann Thürfüllungen und Panneaux (für Tapisserien gedacht), endlich eine reiche Auswahl von Friesen und Bordüren. Der Typus des Ornaments bewegt sich auf der Spur italienischer und französischer Renaissance. Die Erfindung ist dem Künstler leicht geworden, er weiß mit dem überkommenen ornamentalen Apparat frei zu schalten. Besonders glücklich ist die Behandlung des Blätterwerks, sie zeugt von genauer Naturbeobachtung, gerät allerdings zuweilen — bei dem Knicken und Umbrechen der Blattränder — in naturalistisches Spielen. Die Verteilung der Kompositionen in den gewählten Rahmen ist durchweg zu loben; die Zeichnung ist von elegantem Linienfluß und die Modellirung — nur wenige Motive sind flach behandelt — bleibt bei aller herzhaften Bestimmtheit maßvoll.

Zwei der hübschesten Friesmotive zieren in verkleinertem Maßstabe als Kopfleisten S. 81 und 105; sie geben dem Leser die beste Vorstellung von dem Inhalt des Werkes.

Kleine Mitteilungen.

Ornamentale Naturstudien.

Der geschätzte Verfasser eines in erster Nummer des laufenden Jahrgangs dieses Blattes erschienenen Aufsatzes greift unserem deutschen Kunstgewerbe höchst energisch an den Puls und diagnostizirt ein gefährliches inneres Leiden, gegen welches er nur ein Heilmittel zu kennen glaubt — die Naturheilmethode oder, weniger bildlich ausgesprochen, die Rückkehr zum Studium der Natur auch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks sowie des kunstgewerblichen Unterrichtes.

Es dürfte sich wirklich lohnen, die Frage zu erörtern, ob nicht das Vorgehen der Münchener Akademie der bildenden Künste mit Erfolg nachgeahmt werden könne und ob nicht das Prinzip, man müsse erst die Natur kennen lernen, ehe man sie idealisiren will, auch auf das Kunstgewerbe, speziell auf das Studium der Ornamentik angewendet werden kann und muß.

Man braucht kein Anhänger einer rein naturalistischen Kunstrichtung zu sein und nicht von Erfindung eines neuen Stiles zu träumen, um sich darüber klar zu werden, daß die seit Jahrzehnten an unseren Zeichenschulen, wie immer sie auch heißen mögen, übliche Lehrmethode, nach welcher im günstigsten Falle durch Semester und Jahre kalte Gipsmodelle, italienische Holzintarsien und Ähnliches kopirt wird, dem Bedürfnisse der Zeit nicht entgegen komme und die jungen Leute zu wenig der großen Lehrmeisterin Natur entgegenführe. Andererseits aber muß der Gefahr begegnet werden, daß man ins Extrem gerate und mit einem Schlage alle die herrlichen Vorbilder vergangener Zeiten einfach über Bord werfe — dann lieber keine Neuerung als eine solche; auch hieße es das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man auch das elementare Vorstudium einer Umwälzung unterziehen: denn der Sinn für Maßverhältnisse, für Schönheit und Harmonie der Linien muß in dem Anfänger geweckt werden, und da heißt es: üben und wieder üben, mag man nun die Methode von X. oder Y. vorziehen, diesen oder jenen Lehrgang verfolgen; die Resultate werden bei gewissenhaften Lehrern nicht viel von einander abweichen. Ebenso verhält es sich mit der unumgänglichen Vorbildung im konstruktiven Zeichnen, wie in Theorie und Praxis der Lehre von Licht und Schatten: dies alles muß einer sachlichen Ausbildung unter allen Umständen vorausgehen, soll nicht Halbheit herangebildet werden. Hat aber der Schüler einmal genügende Kenntnisse und Fertigkeiten in diesen Dingen, so dürfte nicht länger gezögert werden, ihm die Gelegenheit zu bieten, sich mit den Elementen des Pflanzen- und Tierornaments vertraut zu machen, damit er imstande ist, einerseits die Ornamente vergangener Jahrhunderte zu verstehen, andererseits zum Denken angeregt werde, wie sich aus den Naturgebilden mit Unterstützung der Phantasie die Ornamentik entwickele.

Eine solche Naturklasse müßte demgemäß wenigstens die für ornamentale Zwecke am wichtigsten erscheinenden Naturformen als Lehrmittel aufzuweisen haben; je nach den aufzuwendenden Mitteln: lebende, perennirende Blattpflanzen, deren Formen künstlerisch verwendbar sind, Äste und Wurzeln, je nach der Jahreszeit Blumen und Früchte, Naturabgüsse von vegetabilen Gebilden, auch künstliche Zweige und Blumen, wie sie jetzt in höchster Vollkommenheit auch in Deutschland gefertigt werden. Aus dem Bereiche der Fauna könnten Tierskelette, ausgestopfte Tiere, Abgüsse von Amphibien und Fischen, getrocknete Kerbtiere und Schmetterlinge, eventuell auch gute photographische Aufnahmen als Lehrmittel zu Studien dienen, welche ungemein erfrischend und anregend auf das jugendliche Gemüt wirken müßten.

Es besteht hierbei allerdings die Gefahr, daß man wieder zu weit gehe und etwa in Spielerei verfalle, aber gesetzt auch, es könnte ab und zu einmal des Guten zu viel gethan werden, so wird eine kleine Sünde auf diesem Gebiete noch lange nicht gegen die vielen schon nach der entgegengesetzten Richtung begangenen ins Gewicht fallen.

Immer wird es natürlich von der individuellen Auffassung des Lehrers, von mehr oder weniger Beanlagung des Schülers, endlich auch von dem erwählten Beruf des Betreffenden abhängig sein, entscheiden zu können, wann der Schüler genügend vorbereitet erscheint, um zur Fortsetzung seiner Studien, Kopiren guter alter Ornamente aller Techniken u. dgl. m. zu schreiten.

Es kann hier nicht der Ort sein, einen Lehrplan zu entwickeln, sondern es möge nur noch darauf hingewiesen werden, daß alle notwendigen Unterrichtsarten teils gleichzeitig mit den Naturstudien, teils im Anschluß an dieselben betrieben werden könnten und somit dem Ganzen eine gesunde Basis untergelegt würde, auf welcher weiterzubauen sicher eine lohnende Aufgabe wäre; sie dürfte ohne Zweifel zu den erfreulichsten Resultaten führen

Nicht eine Sintflut der Stillosigkeit wollen wir heraufbeschwören, vor der sich wohl mancher gerne in die „altdeutsche" Arche verkriechen möchte, sondern einen nationalen Stil begründen, der nicht im Dienste der Mode zu stehen nötig haben wird, an dessen gesunden Wurzeln auch die Stürme der Zeit vergebens rütteln werden.

Ferdinand Moser.

Technisches.

Über Bronzirung. Seit einigen Jahren, schreibt das „Bayer. Ind.- und Gewerbeblatt", werden von Frankreich aus wunderschön gefärbte Bronzefiguren in den Handel gebracht, die sehr rasch beim Publikum in Gunst kamen. Das Modell dazu rührt meist von französischen Bildhauern her, der Guß ist Bronze oder Messing. Die Bronzirung dieser Figuren richtet sich nach dem Charakter derselben, ist von wundervoller Mannigfaltigkeit und Schönheit und trägt beinahe das meiste zu deren Beliebtheit bei. Die Bronzirung spielt in allen Nuancen vom matt oder lehmgelb bis rotbraun und rot bis dunkel- und schwarzbraun, ist von bronzeartigem Aussehen und haftet vollkommen am Metall, resp. ist chemisch damit verbunden. Eine Firma in Philadelphia, welche sich mit der Fabrikation von Kunstmessingwaren, aber nicht von solchen Figuren befaßt, erhielt von einem ihrer Kunden zwei nicht gefärbte Statuetten, mit dem Ersuchen, dieselben den andern Bronzefiguren entsprechend zu vervollkommnen. Nachdem alle nur auffindbaren Vorschriften vergebens probirt waren, kam man darauf, die Lösungen der Schwefelverbindungen von Arsen und Antimon zu benutzen, welche denn auch zu dem gewünschten Ziele führten. Nachdem die Gegenstände ciselirt und nochmals abgebeizt sind, müssen dieselben einem gründlichen Waschen mit

Wasser ausgesp. werden, da jede Spur Säure später beim Trocknen oder nach dem Bronziren zwischen den Fugen herausdringt und schwarze, nicht mehr vertilgbare Streifen und Flecken erzeugt. Ebenso muß besondere Sorgfalt auf das Trocknen verwendet werden. Zum Auftragen der Lösungen bedient man sich eines Baumwollenbausches oder dichter weicher Pinsel. Man beginnt am besten damit, daß man eine verdünnte Lösung von mehrfach Schwefelammonium möglichst sparsam aufträgt und gewisse abgegrenzte Teile der Figur auf einmal überfährt. Je rascher und gleichmäßiger dies geschieht, desto schöner fällt die Bronzirung schließlich aus. Nach dem Trocknen wird der Überzug von ausgeschiedenem Schwefel abgebürstet und nun trägt man erst eine verdünnte Lösung von Schwefelarsen in Ammoniak auf, wodurch eine dem Musivgold ähnliche Färbung erzeugt wird. Je öfter nun diese Lösung von Schwefelarsen aufgetragen wird, desto mehr braun wird die Farbe, und es kann durch Schwefelarsen in mehrfach Schwefelammon gelöst schließlich ein ganz dunkles Braun erhalten werden. Durch die Lösungen des Schwefelantimons entweder in Ammoniak oder in Schwefelammon wird die Färbung eine rötliche und ist man imstande, das zarteste Rosa und das tiefste Dunkelrot hervorzubringen. Reibt man gewisse Stellen stärker, so erzielt man einen hohen Metallglanz. Ammoniak oder Schwefelammonium lösen die Bronzirung wieder auf und kann man gewisse nicht gut erhaltene Stellen dadurch verbessern; jedoch ist es in einem solchen Falle stets besser, die ganze Figur mit Schwefelammonium abzureiben. Ebenso wie die Lösungen in Ammoniak oder Schwefelammonium können auch die in Kalium- oder Natriumhydrat oder -sulfid benutzt werden und dürften letztere manchmal sogar vorteilhafter zu verwenden sein. Beizt man die Figur matt, so wird dadurch die Farbe der Bronze verändert. Läßt man Bronze oder Messingguß zu lange in der Beize, so überzieht sich das Metall mit einer grünlich-grauen Haut, welche mit einem Tuchlappen verrieben glänzend wird und fest am Metall haftet. Dieser Überzug nimmt eine mattgelbe Färbung an beim Behandeln mit obigen Schwefelmetallen. Sicher lassen sich die Mittel zum Bronziren in dieser Weise noch vermehren und wird ein mit chemischen Kenntnissen ausgerüsteter Bronzeur noch manche ähnliche Metallsalzlösungen benutzen können. Wärme darf nicht angewendet werden.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. 1886. Jan. (Nr. 25.)
A. Essenwein: Bronzeepitaphien von Handwerkern im Germanischen Museum. (Mit Abbild.) Ders.: Schmiedeeiserner Arm mit einer Pfanne für Pechkränze. (Mit Abbild). — Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Kartenspiele und Spielkarten I. (Mit 4 Taf.)

†Archiv für kirchliche Kunst. X. 1.
Mothes: Altertümer in Zwickau und Umgegend. Die christliche Kunst im deutschen Zimmer. (Mit Abbild.)

†Baugewerk-Zeitung. XVIII. 5.
Fenstervorsetzer in echter Glasmalerei. (Mit Abbild.)

†Wiener Baugewerk-Zeitung. 15.
Ein Baugewerbemuseum in Wien. Die Mineralmalerei.

Blätter für Kunstgewerbe. XV. Taf. 1—5.
Umrahmung eines Wandkalenders. Adresseneinband, entw. v. H. Macht, ausgef. v. P. Pollak, Wien. Schmiedeeiserner Gaslüster, entw. v. Helmessen, Graz, ausgef. v. Schuster, Wien. Photographierahmen, Bronze, entw. v. Schulmeister, ausgef. v. Dörfel, Wien. Kredenz, entw. v. Feldscharek, ausgef. v. Irmler, Wien. — Text: Bürgerliche Kunst I.

†Ill. Buchbinderzeitung. XXX. 4—6.
B. Quaritsch: Ein Kapitel über Buchbinderei. Etwas vom Buchrücken und seinem Schmuck. (Mit Abbild.) Deckenentwurf für Lederschnitt. (Mit Abbild.) Pressendruck aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. (Mit Abbild.)

Formenschatz. 1886. 1. (Taf. 1—16.)
Bronzedreifuss, antik-römisch. 3 Blätter aus dem Halle'schen Heiligtumsbuch (1520). Zwei Holzfüllungen, Frankreich 16. Jahrh. Gemalte Gewölbekappe. Entw. v. G. da Udine (1520—1530). Kredenzschrank v. A. du Cerceau (um 1560). Grotteskenmalereien von B. Pocetti (um 1580). Portal der Schlosskirche in Aschaffenbnrg, Ende 16. Jahrh. Silbergetriebener Humpen, Augsburg um 1600. Goldschmiedeornamente von P. Birckenholtz (1630—1670) Bronzegruppe von H. Gerhard. 1584. Motive zu Wagen und Schlitten v. F. Passarini (um 1690). Faienceofen aus Schloss Brühl (um 1730). Japan. Zeichnungen.

†Illustr. Frauen-Zeitung. XIII. 2. u. 3.
A. Pabst: Die Thür und ihr Schmuck.

†Schweizerisches Gewerbeblatt. XI. 2.
A. Müller: Aus dem Gewerbemuseum in Zürich. I. Kunstschlosser- und Schmiedearbeiten. Zwanglose Mitteilungen aus dem Gewerbemuseum in Winterthur.

Gewerbehalle. 1886. Heft 2. Taf. 8—14.
Altarkreuz und Leuchter, Schmiedeeisen, entw. v. A. Gunolt, ausgef. v. J. Kerl, Graz. Stuckdecke in Nürnberg, Anfang 18. Jahrh. Chatelaine und Ledergerät mit Silberbeschlag, v. F. Boucheron, Paris. Schreibpult, Italien 16. Jahrh. Messer, Gabel und Löffel, Silber ver-

goldet, Anfang 18. Jahrh.; im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Tisch und Stuhl für Speisezimmer, entw. u. ausgef. v. F. C. Nillius, Mainz. 2 Stoffmuster des 16. Jahrh.

†Badische Gewerbe-Zeitung. XIX. 1—3.
Die Organisation zur Förderung des Gewerbewesens in Baden. Abbildungen: Schmiedeeiserner Arm, entw. v. C. Schick, Karlsruhe. Tisch, entw. v. Th. Krauth, Karlsruhe.

†Grenzboten. 1886. 2.
Rosenberg: Stil und Mode.

Kunst und Gewerbe. 1886. 1.
G. Adolf Gnauth. (Mit Abbild.) C. v. Fabriczy: Ein bisher unbeachtetes Werk des Adriano Fiorentino. (Mit Abbild.) E. Garnier: Das weiche Sèvres-Porzellan. (Mit Abbild.) Tafeln: Gemalter Fächer v. A. Gnauth. Rococo-Uhr (im Bayr. Gew.-Mus.). Altind. Metallkanne (desgl.).

†Mitteilungen des Badischen Kunstgewerbevereins. II. 1–4.
Adresse des Vereins zur Hochzeit S. K. H. des Erbgrossherzogs. (Mit Abbild.) — Entwurf zu einer Norm für das Verfahren bei öffentlichen kunstgewerblichen Konkurrenzen.

†Mitteilungen der k. k. Centralkommission. XI. Nr. 4.
Frimmel: Beiträge zur Ikonographie d. Todes. (Mit Abbild.)

†Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. IV. 1.
Die Schmuckausstellung (im Museum). R. Lahmer. Industrielle Briefe aus Nordböhmen.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums. N. F. I. 1.
J. v. Falke: Rudolf v. Eitelberger und das österreich. Museum.

†Keims techn. Mitteilungen für Malerei. III. 16.
v. Koch: Notiz über eine Methode, Marmor zu bemalen.

†Sprechsaal. XIX. 1—5.
A. Schmidt: Farbige Bildwerke. Über farbige Behandlung der Ofenkacheln. Weihnachtsausstellung im k. k. österr. Museum in Wien. Japanische Methode, Gefässe zu formen. Das neue Steinzeug von Raeren. Neuheiten in Thonwaren.

Ill. Schreinerzeitung. III. 9.
Tischplatten, Marqueterie. Büffett in Nussbaumholz, entw. v. W. Fleck. Holländischer Ausziehtisch, 17. Jahrh. Schlafzimmer-Möbel in amerikanischer Art. Text: Die Verwertung des Buchenholzes als Nutzholz.

†Deutsche Töpfer-Zeitung. X. 3.
Die deutsche nationale Gewerbeausstellung und die Weltausstellung in Frankreich.

†Illustrirte Zeitung. Nr. 2219.
Menzelmedaille von Eberlein.

†Courrier de l'art. VI. 1—5.
Les tapissiers d'Arras à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Meubles conservés par le Louvre. R. Erculei: Les collections du musée artistique et industriel de Rome I.

†Gazette des Beaux-Arts. 343e Livr.
La fleur des belles-épées. Von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — L'Art d'enluminer. Von A. Lecoy de la Marche.

†Art Journal. Januar u. Februar.
S. T. Robinson: Suggestions in decorative design from the works of great painters. (Mit Abbild.) W. Besant: Home arts. — Charles G. Leland: Home arts. I. Wood carving. (Mit Abbild.)

Journal of Indian Art. 1886. Jan. (Nr. 9.)
J. L. Kipling: Mooltan Pottery. (Mit Taf.)

†Magazine of Art. Februar.
Chests and cabinets. Von J. H. Pollen. (Mit Abbild.)

Müvészi ipar. (Ungarisches Kunstgewerbeblatt.) I. 3.
J. Huszka: Der gestickte Mantel aus Debreczin. (Mit Abbild.) C. Méray-Horváth: Das Klubhaus des 6. u. 7. Bezirks in Budapest. (Mit Abbild. v. Wandmalereien). A. Nyári: Die polychrome Ausstellung in Berlin. 2 Farbentafeln: Stickereien von Mänteln aus Debreczin.



Fig. 4. Faienceteller aus Rouen (à la corne). (S. S. 101.)



Aus Polisch, Neue Dekorationsmotive

Einfache Möbel der italienischen Renaissance.

Von Julius Lessing.

Mit Illustrationen.

Unsere Sammlungen kunstgewerblicher Altertümer leiden ausnahmslos an dem Übelstand, daß sie aus vergangenen Epochen nur das Luxusgerät enthalten, während das eigentliche Gebrauchsgerät so gut wie gar nicht vertreten ist. Dieser Übelstand ist im großen und ganzen unvermeidlich. Zu allen Zeiten hat man das schlichte Gebrauchsgerät vernutzt oder bei wechselnder Mode verworfen; des Aufbewahrens für wert hat man immer nur diejenigen Stücke gehalten, welche durch besonderen Kunstfleiß zu etwas Außerordentlichem gestaltet waren. Und wenn selbst durch Zufall ein schlichteres Gerät sich bis auf unsere Tage erhalten hat, so läßt es der Händler und Aufkäufer, welcher gierig nach jedem Bruchstück reicher Ornamentik hascht, unbeachtet stehen, und selbst die Museen müssen sich überlegen, ob sie den kostbaren Raum ihrer Paläste mit Stücken vollstellen sollen, welche im einzelnen nur wenig Bemerkenswertes zeigen.

So besitzen die Museen schließlich nur Prachtstücke, und diese werden behufs möglichster Ausnutzung des kostbaren Raumes thunlichst eng zusammengestellt, so daß Wandfläche, Einrahmung, davor gestellte Möbel und darauf gestelltes Kleingerät ein farbenreiches Bild überquellender Pracht gewähren.

Die Folge dieses einseitigen Aufhäufens von Luxusgerät in unseren Museen ist nun eine völlig falsche Anschauung von der Erscheinungsweise und den Kunstansprüchen früherer Perioden. Man denkt sich das Haus des sechzehnten Jahrhunderts gerade so übersättigt mit Kunstformen wie den Renaissancesaal eines Museums, man bedenkt nicht, daß die Leute doch schließlich nicht in einem Raume wohnen konnten, in dem jeder Winkel mit überflüssigen Zierstücken vollgestellt ist. Je mehr die Einrichtung eines Museums scheinbar geschlossene Zimmeransstattungen vorführt, um so gefährlicher wird der Irrtum, und das sehr reizvolle Hotel Cluny in Paris, dem die Belebung des malerischen Sinnes so viel verdankt, hat gerade durch seine falschen und überfüllten Zimmereinrichtungen einen großen Teil der falschen Richtung auf dem Gewissen, welche sich in der Überladung der modernen Zimmer in mittelalterlichem oder Renaissance-Stil gefällt.

Auf keinem Gebiete machen sich die beregten Übelstände fühlbarer als bei den Möbeln. Die Prachttruhe mit reicher Bildschnitzerei, das Kabinett mit edlen Steineinlagen, der Tisch mit Platten von Florentiner Mosaik, der Schrank mit reichem Aufbau von Säulen und Figuren, der Chorstuhl mit Türmchen und Baldachinen, das alles hat sich allenfalls im Ansehen zu erhalten gewußt, aber niemand hatte sich die Mühe gegeben, den einfachen Schemel, den glatten Schreibtisch, kurz alle jene Möbel aufzubewahren, mit denen man eigentlich lebte und unter denen die oben genannten doch nur vereinzelte Ausnahmen waren.

Das Studium der Altertümer konnte an der Hand der gleichzeitigen Bilder, auf denen sich Zimmereinrichtungen fanden, allmählich zu

einer richtigen Erkenntnis gelangen. Statt des phantastischen Renaissance-Zimmers, wie es moderne Dekorateure herzurichten lieben, erblickte man verhältnismäßig schlichte Räume von guten Abmessungen mit einigen wenigen Gebrauchsmöbeln von einfachen konstruktiven Formen, unter denen höchstens ein einzelnes Stück sich durch besonderen Zierat hervorthat.

Es ist unzweifelhaft eine wichtige Aufgabe unserer Museumsverwaltungen, von solchem einfachen Gebrauchsgerät der vornehmsten Kulturepochen aufzutreiben, was sich nur irgend finden läßt. Aber diese Aufgabe ist sehr schwer, und während es ein Leichtes ist, in Italien Dutzende von geschnitzten Truhen und reich dekorirten Schemeln zusammenzukaufen, ist es dem Berliner Kunstgewerbemuseum erst nach vieljährigem Suchen gelungen, eine ganz kleine

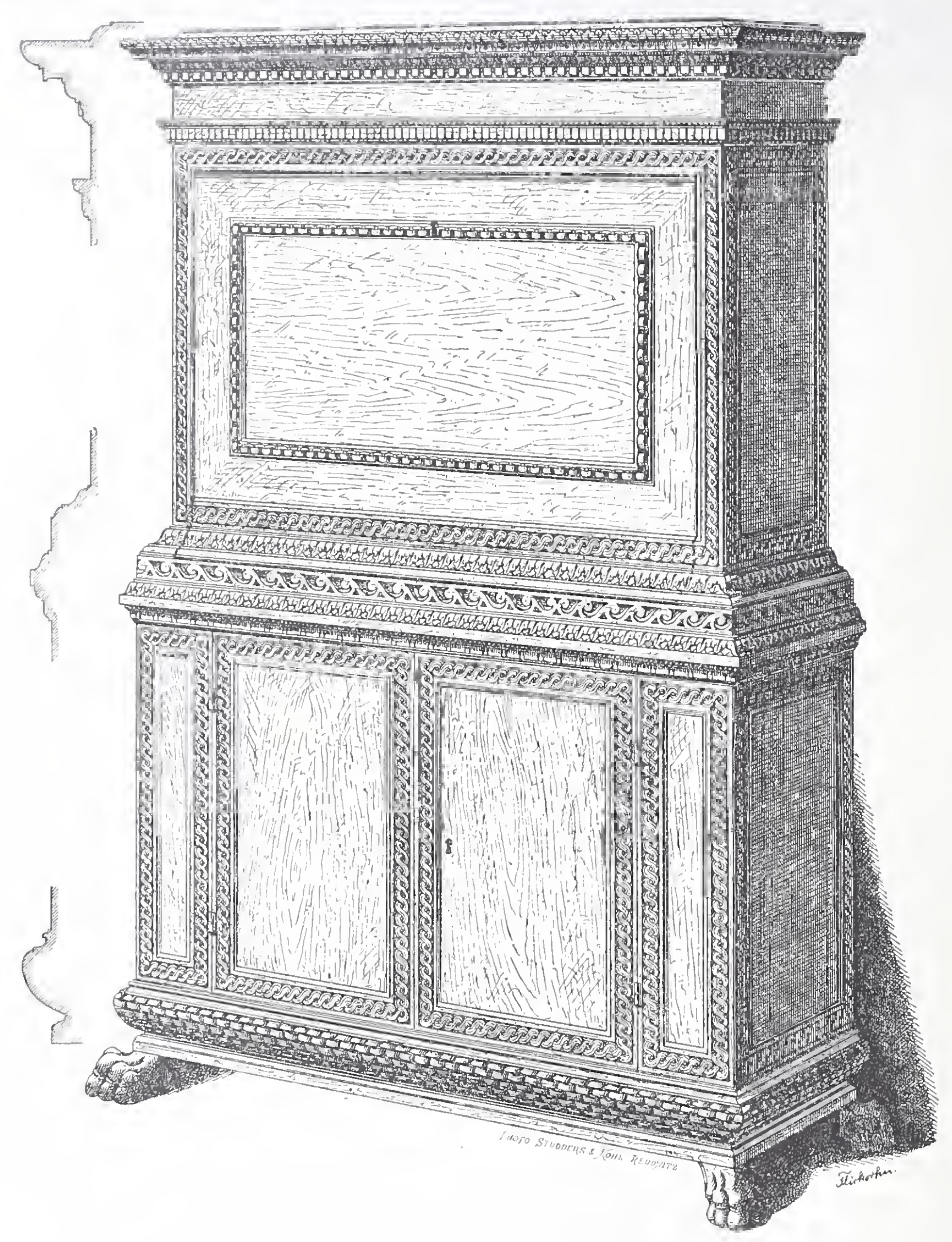


Fig. 1. Schreibtisch, Florenz um 1500. (H. 1,67, Br. 1,14.)

Reihe von Stücken zu erwerben, welche durch einfache Gestaltung sich als wirkliches Gebrauchsgerät erweisen und doch in ihrer Linienführung und Abmessung der Verhältnisse erkennen lassen, daß auch sie in der hohen nicht bloß für den Luxus, sondern auch mit mäßigen Mitteln künstlerisch befriedigende Formen zu schaffen sich bestreben.

Wir sehen auch in unserem Museum mit Genugthuung, daß gerade diese einfachen ita-

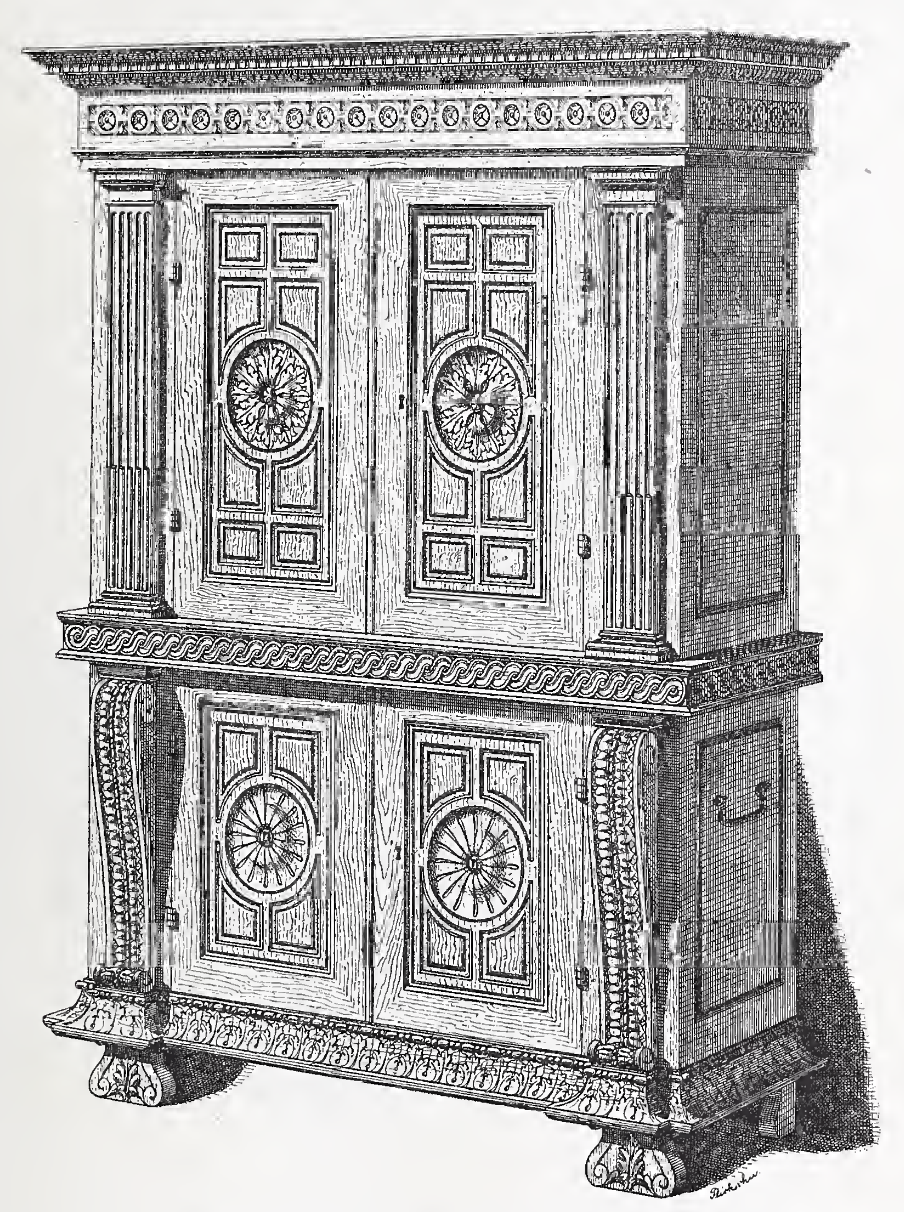


Fig. 2. Schrank. Italien, Anfang 16. Jahrh. (H. 1,79, Br. 1,32.)

Kunstblüte der Renaissance erwachsen sind. Solche Stücke sind dem von Ornament übersättigten Auge ein wahres Labsal, sie predigen eindringlich die Lehre, daß nicht die Zuthat, sondern die Grundform die erste Bedingung eines jeden Kunstwerkes ist, und sie geben allen denjenigen Mut zum Weiterarbeiten, welche lienischen Möbel, von denen wir die wichtigeren Stücke in Abbildung bringen, diejenigen sind, welche am eifrigsten von unseren Handwerkern studirt, aufgemessen und gezeichnet werden, die vollendete Feinheit der Profile kann in den kleinen Abbildungen an dieser Stelle nur angedeutet, aber nicht erschöpfend dargestellt werden.

Unter diesen Möbeln ist der Schreibtisch (Fig. 1) das vornehmste. Es ist wohl zweifelsohne Florentiner Arbeit aus der Zeit um 1500. Von den typischen, aus der Antike abgeleiteten Architekturformen enthält er nichts als die Löwenfüße und einige Glieder im Hauptgesims. Der Aufbau selbst ist ohne alle architektonischen Zuthaten rein tischlermäßig ausgeführt. Rahmenwerk und Füllung bilden die stehenden Nußholzes haben keinerlei weitere Verzierung erhalten, Hespen und Schlüssellöcher sind nebensächlich behandelt. Der obere Teil ist — ganz nach Art unserer älteren Schreibsekretäre — mit einer Platte verschlossen, welche zum Schreiben niedergelassen wird, der Körper des Oberteiles zeigt sich dann mit einer Menge kleiner Schubladen in einfacher Anordnung ausgestattet.

Der vierthürige Schrank (Fig. 2), ebenfalls

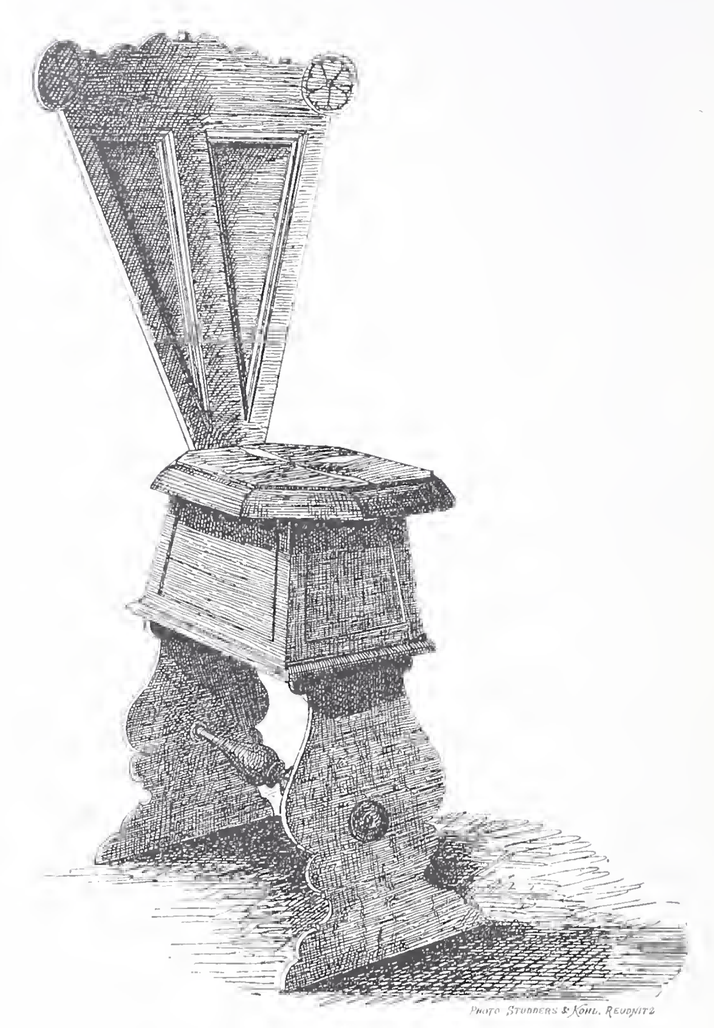


Fig. 3. Stuhl. Florenz um 1500. (H. 1,05; Sitz-H. 0,53.)

Flächen und Thüren, das Rahmenwerk erhält ein überall gleichmäßig wiederkehrendes Flechtband, welches durch leichte Vergoldung der führenden Linien zierlich herausgehoben ist. Der Ansatz des oberen Teiles ist durch eine Wellenlinie, der Absall und die Auskragung durch die bekannten überfallenden Blattreihen bezeichnet, zu beachten ist die fein profilirte Deckplatte. Die glatten Flächen des braunen aus italienischem Nußholz gearbeitet und fast von gleicher Größe wie der Schreibschrank Fig. 1, ist ebenfalls in Florenz erworben und wahrscheinlich auch dort entstanden. Er ist etwas jünger, aber jedenfalls auch noch aus dem sechzehnten Jahrhundert. Der Aufbau ist hier schon völlig architektonisch mit Säulen und Gebälk, aber diese Bauformen sind doch mit großer Mäßigung herabgemindert zu tischler=

gerechter Gestalt, die Pilaster tragen durchaus den Holzcharakter, alle Glieder erscheinen als Leistenwerk. Der Unterteil ist als Sockel behandelt, dessen Konsole die oberen Pilaster tragen, die Füllung der Thüren, welche aus Rahmenwerk und Füllung gebildet zu sein scheint, ist in Wirklichkeit aus dem vollen Brett gestochen, die an sich hübsche Arbeit steht nicht auf der Höhe des Schrankes Fig. 1.

Die Truhe (Fig. 4), von den gewöhnlichen sargartigen Abmessungen, ist ebenfalls aus italienischem, vom Alter fast schwarz gewordenen Nußholz, sie stammt aus dem Apenninenstädtchen Arezzo, wo sie gar nicht als marktfähig für den Kunsthandel angesehen wurde. Sie gehört in die Mitte des 16. Jahrhunderts und ist für die Tischlerei sehr lehrreich durch die geschickte Art, wie die aus der Architekturform entlehnten kannelirten Pilaster zu schrägen Gerätfüßen umgebildet sind, wie die konstruktiven Leisten gleichmäßig durchgehen und wie das geringe Maß von Zierwerk dadurch, daß es an den bezeichnenden Stellen der Pilaster angebracht ist, doch hinreicht, um das Ganze geschmückt erscheinen zu lassen.

Der Stuhl (Fig. 3) ist Florentiner Arbeit aus der Zeit um 1500 und gegenüber den bekannten mit Schnitzerei überladenen Typen wiederum durch schlichte Zweckangemessenheit der Form ausgezeichnet. Die leichtgeschweifte, durchaus tischlermäßig behandelte Lehne bietet dem Schulterblatt vortreffliche Stützpunke; die schräggestellten verbundenen Brettfüße verbürgen vollkommene Standfestigkeit. Das mit sehr einfacher Einlage verzierte Sitzbrett hat ein weichablaufendes, sehr zweckmäßiges Profil.

Einige dieser Gruppe nahestehende Möbel des Berliner Kunstgewerbe-Museums sollen noch späterhin an dieser Stelle besprochen werden.

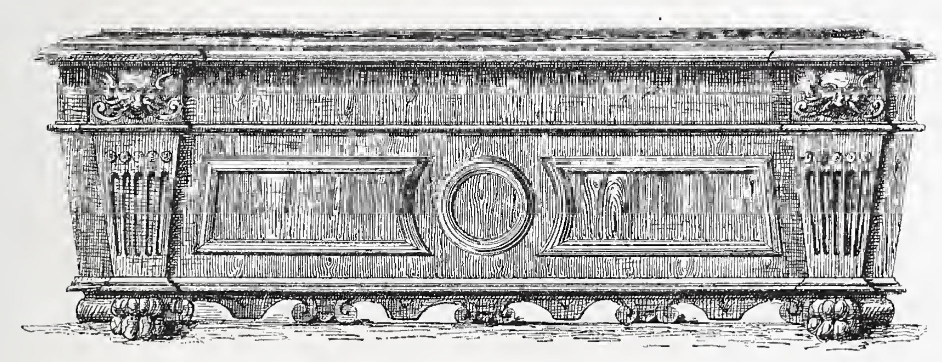
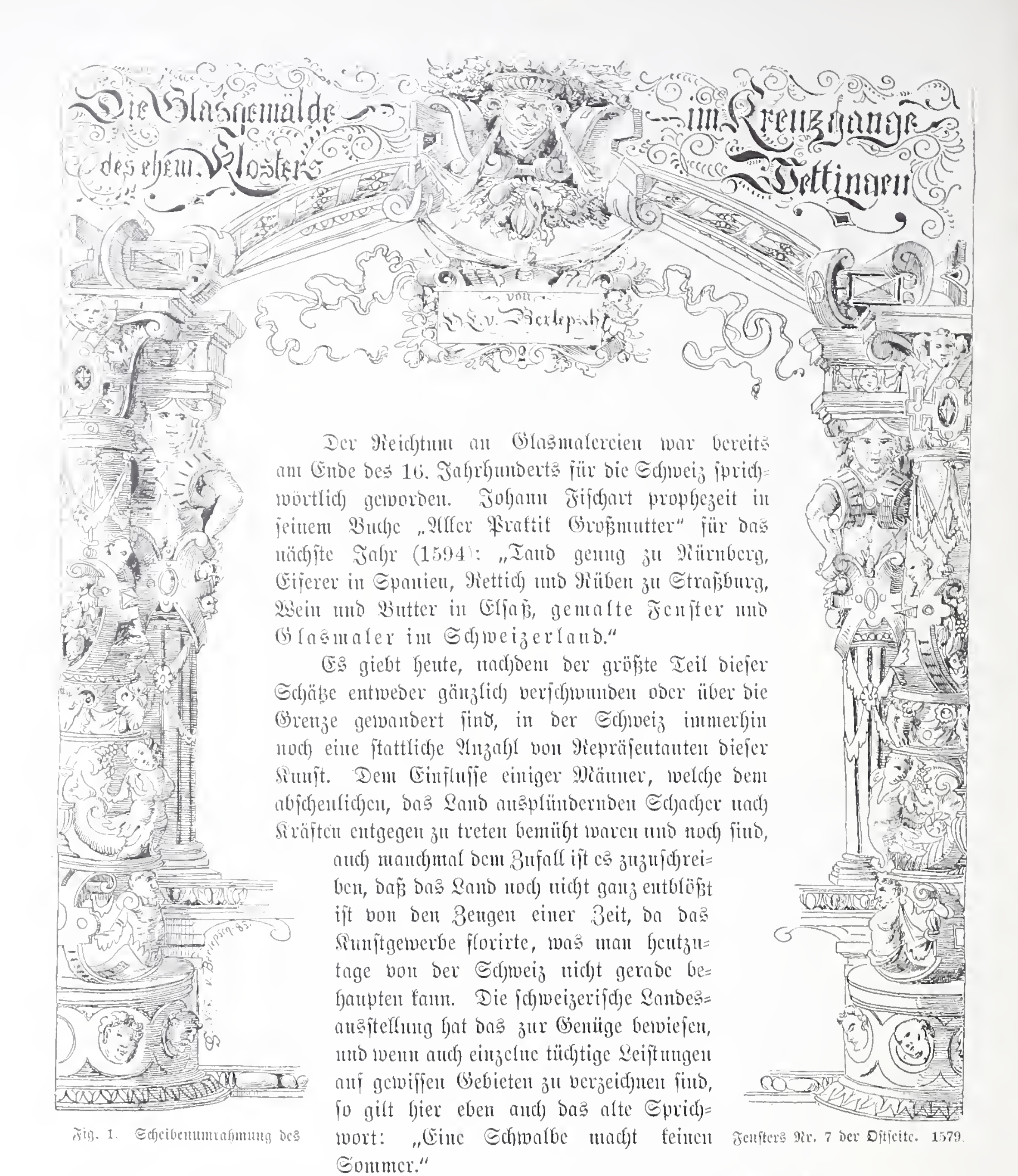


Fig. 4. Truhe. Arezzo, Mitte 16. Jahrh. (H. 0,60, Lg. 1,79.)



Der Reichtum an Glasmalereien war bereits am Ende des 16. Jahrhunderts für die Schweiz sprichwörtlich geworden. Johann Fischart prophezeit in seinem Buche „Aller Praktik Großmutter“ für das nächste Jahr (1594): „Tand genug zu Nürnberg, Eiferer in Spanien, Rettich und Rüben zu Straßburg, Wein und Butter in Elsaß, gemalte Fenster und Glasmaler im Schweizerland.“

Es giebt heute, nachdem der größte Teil dieser Schätze entweder gänzlich verschwunden oder über die Grenze gewandert sind, in der Schweiz immerhin noch eine stattliche Anzahl von Repräsentanten dieser Kunst. Dem Einflusse einiger Männer, welche dem abscheulichen, das Land ausplündernden Schacher nach Kräften entgegen zu treten bemüht waren und noch sind, auch manchmal dem Zufall ist es zuzuschreiben, daß das Land noch nicht ganz entblößt ist von den Zeugen einer Zeit, da das Kunstgewerbe florirte, was man heutzutage von der Schweiz nicht gerade behaupten kann. Die schweizerische Landesausstellung hat das zur Genüge bewiesen, und wenn auch einzelne tüchtige Leistungen auf gewissen Gebieten zu verzeichnen sind, so gilt hier eben auch das alte Sprichwort: „Eine Schwalbe macht keinen Sommer.“

Fig. 1. Scheibenumrahmung des Fensters Nr. 7 der Ostseite. 1579.

Grund zu quantitativ gesteigerter Produktion ist überall im Handel die erhöhte Nachfrage. Und daß diese am Ende des 15., während des ganzen 16. und bis ins 17. Jahrhundert hinein in Bezug auf gemalte Scheiben in der Schweiz eine sehr rege war, erhellt zur Genüge aus der Zahl der damals thätigen Glasmaler, welche Meyer in seinem Buche: „Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert“ (Frauenfeld 1884, J. Huber) als zur Zeit der höchsten Blüte dieser Sitte thätig aufführt. Es sind dies in Zürich in den Jahren von 1580—1600, also in zwanzig Jahren, siebenundzwanzig Glasmaler, in Bern von 1570—90 sechs, in Luzern von 1580—1600 sechs, in Freiburg von 1550—1570 sieben, in Solothurn von 1560—1580 neun, in Basel von 1580—1600 neun, in Schaffhausen von 1580—1600 sechzehn ꝛc. ꝛc., kurzum es werden — die Namen aller in dieser Kunst Thätigen sind ja bei weitem nicht eruirt und ein genaueres Eingehen auf alle städtischen Verhältnisse jener Zeit würde zweifelsohne die Zahl bedeutend erhöhen — im Zeitraume weniger Dezennien innerhalb des Gebietes der

deutschen Schweiz 110 Glasmaler namhaft gemacht, eine Zahl, die das Blühen dieser Technik aufs beste illustrirt.

Der Grund, der für dieses ganz abnorme Wachsen eines einzelnen Zweiges der dekorativen Kunst angeführt werden muß, liegt in der oben erwähnten Sitte, die in ihrer lokalen Ausdehnung wohl einzig dastehen dürfte. Denn Privatleute sowohl wie Korporationen und Behörden traten in einen förmlichen Wetteifer des gegenseitigen Schenkens, dessen Resultat fast in allen Fällen aufs genaueste das Verhältnis des Beschenkten zum Schenker klar erkennen läßt. Der Usus schritt natürlich bis zu einem bestimmten Höhe-, ich möchte sagen, Sättigungspunkte, und von da an tritt eine Verminderung der Nachfrage, ein Zurückgehen der Technik gleichzeitig mit der Abnahme der ausübenden Künstler ein, bis sie denn überhaupt ganz verschwindet. Der Kulminationspunkt liegt vor dem Beginne des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts.

Ich führe der kürzeren und präziseren Darstellung wegen hier gleich eine Stelle aus dem Meyerschen Buche wörtlich an, um dann direkt auf unser Thema, das hier als charakteristisches Beispiel gelten kann, überzugehen.

(S. 7.) „Laut Gesuchen und Beschlüssen erbittet und gewährt man ‚ein Fenster mit dem Wappen‘, oder ‚samt dem Wappen‘, ‚ein Fenster und Wappen‘, ‚ein Fenster mit der Land schaft‘, ‚ein Wappenfenster‘, ‚gemalte Fensterscheiben‘. Zu Zürich, als die Schenkungen des Rates in vollem Gange sind, läßt sich derselbe die zu verschenkenden Züricher Standeswappen von den daselbst lebenden Glasmalern partienweise im Vorrat liefern. Das Wappendepot befindet sich auf dem Rathause und wird vom Großwaibel oder obersten Knecht verwaltet ‚als der solche Wappen uff miner Herren Geheiß ußzutheilen by Handen hat‘. Dort liegen sie nun also in verschiedenen Größen und Formaten, Gevierte und Rundelen, Bogen, anderthalb und zwei Bogen groß bis hinunter zu Halbbogen — und weckengroß. Von Zeit zu Zeit werden sie revidirt, zu Schaden gekommene ausgebessert, der unverwendet gebliebene Rest (soweit er Jahreszahlen trägt) bei Beginn des neuen Jahres durch Änderung des Datums au courant gebracht. Ist ein Gesuch bewilligt, so erhält der Gesuchsteller (durch die Organe des Stadtschreibers und Säckelmeisters) fürs erste eine Anweisung, auf die hin er beim obersten Knecht ein Standeswappen aus dem Depot ausgeliefert erhält, fürs zweite eine Barzahlung ‚für das Fenster‘. Norm: 6 Pfund. Daraus ergiebt sich, daß Fenster einerseits, Wappen andererseits ganz getrennte Dinge sind, ersteres keineswegs etwa das Corpus, auf dem letzteres gemalt wäre.“

Es lag in der Sitte sowohl eine Ehrung des Beschenkten als auch eine direkte materielle Unterstützung desselben. Daß nun bei dem Usus die Klöster mit ihren Kreuzgängen, Kapitelsälen, Refektorien rc. genügende Gelegenheit zur Annahme derartiger Schenkungen boten, liegt klar auf der Hand, und ich kann es also gleich hier anführen, daß mit wenigen Ausnahmen sämtliche Wettinger Scheiben, 180 an der Zahl, derartige Schenkungen sind.

Gehen wir nun zum eigentlichen Thema über.

Gründung und Baugeschichte des Klosters haben wir bereits bei Besprechung der daselbst befindlichen Chorstühle [1]) (I. Jahrg. S. 141) in kurzen Zügen erwähnt. Daß die Ordensregel den Cisterziensern farbige Scheiben anzubringen verbot, ebenso wie das Anbringen gemalter Buchstaben, ornamentirte Initialen in den Satzungen verboten waren, das ist ein längst überwundener Paragraph gewesen, der, nachdem er am Ende des zwölften Jahrhunderts (1182) aufgestellt, auch schon bald darauf im 13. vergessen oder umgangen wurde. Von den „erlaubten“ Grisaillen ist merkwürdigerweise nur ein einziges Stück übrig geblieben; alle anderen Scheiben sind farbig, zum Teil prunkhaft farbig und leuchtend.

Ein Brand, der das Kloster im Jahre 1507 [2]) heimsuchte, mag von den ältesten Schei-

---

1) Jetzt ausführlich publizirt in Ortweins „Deutscher Renaissance“ vom Verf.

2) Eidgenössische Abschiede III, 2 (1500—1520) Schaffhausen, 1570 Mai 10 (pag. 371): Zu dem Bau des Gotteshauses Wettingen sind verordnet Boten von Zürich, Bern, Luzern und Unterwalden. — Ferner: Baden 1507, Juni 15. (pag. 383). Des Baus wegen zu Wettingen ist unseren Eidgenossen von Zürich empfohlen, einen geschickten Baumeister dazu zu verordnen, der mit Rat des Abtes von Kappel einen Vorschlag mache, wie das Gotteshaus am besten wieder gebaut werden möge. Zum Bau werden 1000 Gulden bewilligt. (Der Brandschaden muß demnach sehr beträchtlich gewesen sein.) — Ferner. Eigenössische Abschiede IV. 1 A. (1521—1528) pag. 14. Zürich

ben manches zerstört haben; indessen sind auf der der Kirche parallel laufenden Kreuzgangseite, welche in den Säulenformen durchweg romanische Bildung zeigt, noch Specimina aus der ersten Zeit (13. Jahrh.) erhalten. 1576 beschädigte dann ein Hagelschlag den Kreuzgang sehr, so daß viele Scheiben total zertrümmert wurden;



Fig. 2. Vom Fenster Nr. 12 der Nordseite. 1558.

dies gab den Anlaß zu der Schenkung jener ganzen großen Folge herrlicher Glasgemälde, welche dem Jos (Jodocus) Murer zugeschrieben werden. Die Zeit der Franzosenkriege am Ende des 18. Jahrh. war für die Wettinger Glasmalereien äußerst gefährlich; es wurden mehrere gute Stücke gestohlen, und wie es bei und nach der Klosteraufhebung (1842) zuging, nun davon sind noch heute allerlei Erzählungen im Umlauf. Immerhin aber birgt der Kreuzgang, so wie er heute besteht, herrliche Beispiele von Produkten schweizerischer Glasmalerei des 15. und 16. Jahrh. Schauen wir uns nun die einzelnen Exemplare etwas genauer an [3]).

Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts sind eine Reihe von Rosetten, sowie vier figürliche Darstellungen erhalten. Sie dürften um



Fig. 3. Vom Fenster Nr. 47 der Nordseite. 1611.

das Jahr 1294 zu setzen sein, in welchem der schon oben erwähnte, noch romanische Teil des Kreuzganges nebst anderen neuerbauten Teilen des Klosters und der Kirche durch den Weihbischof von Konstanz konsekrirt wurde. Die Farben der angewendeten Gläser, obwohl ziemlich tief, sind undurchsichtig. Die Formen des Ornaments sind größtenteils noch romanisch, der Typus der Figuren (ein Brustbild Christi, ein solches der Maria, zweimal die Darstellung

1521, März 11. Die 8 Orte schreiben dem Guilermo, Monasterii Cisterciensis abbati, der Abt und Konvent von Wettingen haben durch Gesandte vorbringen lassen, wie sie bisher nur 10 fl. rhein. jährlich haben entrichten müssen, jetzt aber 25 fl. gefordert werden. Da nun das Kloster kürzlich durch Feuer zerstört (ob mit dem „kürzlich" der Brand von 1507 gemeint ist? Von einem anderen ist nicht die Rede) und noch nicht aufgebaut und zudem täglich mit großen Ausgaben belastet sei, so begehre man hiermit, daß die neue Beschwerde abgestellt werde ꝛc.

Obige Notizen wurden mir durch die Güte meines früheren Lehrers, Prof. Sal. Vögeli in Zürich.

3) Die Titelumrahmung ist von Scheibe Nr. 7 der Ostseite, Standeswappen von Uri.



GLASMALEREI

aus dem ehemaligen Kloster Wettingen.





Fig. 4 Umrahmung aus Fenster Nr. 74 der Nordseite. 1518.

der thronenden Maria) gehört ebenfalls dieser Zeit an, und beanspruchen diese Stücke eigentlich mehr ein archäologisches Interesse als ein künstlerisches. Sie befinden sich eingelassen im Maßwerk der Bogen zwischen Scheiben, die größtenteils dem Anfange des 16. Jahrhunderts, auch dem 17. Jahrhundert angehören.

Das 14. und 15. Jahrhundert ist durch kein einziges Exempel vertreten. Dagegen kommt nun die Zeit der ausklingenden Gotik und der allmählich sich einbürgernden Renaissance mit einer ganzen Reihe interessanter Erscheinungen. Gehen wir die einzelnen Seiten durch [4]), so fällt auf der NS den einzelnen Nummern nach genommen zunächst auf Nr. 1. oben der englische Gruß. Der heilige Geist überschattet Maria, welcher das Christuskind aus der Hand Gottes zufliegt. Den Hauptraum nimmt eine Darstellung ein, die der „ars moriendi" entspricht. Unten ist der Sterbende dargestellt, dem ein Engel die Seele aus dem Munde nimmt. Ein Spruchband stellt die Beziehung vom einen zum anderen her. Es steht darauf geschrieben:

Jesu Christ an disem minem letsten end
Bevilch ich dir min Sel in dine Hend.

Am Kopfende des Bettes steht der Teufel, der Anspruch auf die Seele erhebt:

Oho, die seel ist jetzund mein
Dann ich sie voll Sünd erkenn zu sein.

Der Engel dagegen äußert sich:

Obgleich des Menschen Sünden sind groß
hofft er zu Gott und Maria Fürbitt und Trost.

Links unten steht Johannes, mit den Worten zum Gekreuzigten sich wendend:

O Got und her durch Din herten bitern todt
Verlich diesem Sünder Din gnad.

Christus, auf seine Brustwunde zeigend, wendet sich an Gott Vater:

Vatter erhör miner mutter Bitten
Durch die Wunden, die ich han erlitten.

Maria, ihre Hände auf die Brüste pressend, spricht:

Son, von wegen der Brüsten min
Wellst diesem Sünder barmherzig sin.

Zu dem thronenden Gott Vater endlich läuft ein Spruchband hin, auf dem steht:

Sun, wer da bittet um Diner Mutter Namen
Den wil ich ewig nit verdammen.

Die Inschrift unten giebt die Schenker an: Melcher Müller, alt Stattschryber und der zytt Seckelmeister vo Zug und Elsbeth Kollin sin Egmachel 1590. Umrahmt ist die ganze Darstellung von einer guten Renaissancearchitektur. Ohne Monogramm. Sogenannte Klosterscheiben in ziemlich derbem Stil sind Nr. 2

4) NS = Nord-Seite, WS = West-Seite, SS = Süd-Seite, OS = Ost-Seite.

(Inschr. Heinrich Schönbrunn der Zyt Landvogt zu Baden 1532), 3 (letztere mit der Inschrift: anna ittin 1532), 4 (Gilg Schudy, alltt Landt amman zu Glarus ud allter Landtvogt der Graffschaft Baden im Ergoüw, datirt 1571 ohne Monogramm), 6 und 9. Verwandt damit ist Nr. 7, offenbar eine Glarner Scheibe, denn auf ihr ist der heil. Fridolin, wie er das zeugnisablegende Totengerippe führt, dargestellt. Daneben St. Cristoph. In dem roten Wappenschilde ein L. Ohne Monogramm, datirt 1591. Inschrift: Hans Landolt von Glaris der Zyt Landvogt zu Baden. — Nr. 12. Links Madonna mit Glorienschein. Ausblick in eine weite Landschaft, oben musizirende Engel, rechts eine zierliche Renaissancesäule (Fig. 2), datirt 1568. Stifter: H. Heinr. Schuler, Pfarr herr zu Glarus. Nr. 13 und 14 zeigen in ihrer dekorativen Anordnung so recht das Hereindringen des neuen Renaissancestiles und die Umwandlung spätgotischer Formen in diejenigen der neuen Weise. Die Figuren S. Protasius und S. Servatius sind noch ganz gotisch gehalten. Ohne Jahrzahl und Monogramm. — Nr. 20, oben links Franciscus Seraphicus, schönes Mittelstück, rechts St. Georg, eine echte Renaissancefigur. Weiter unten l. Madonna mit dem Kinde, davor das Wappen des Donators, Inschrift: Franciscus Ritter Derzitt Landt. Schriber zu Ury. 1572. Monogramm P. B. Von demselben Glasmaler rührt Nr. 21 und 22 her, unter welchen die erstere das Datum 1572, das Monogramm P. B., mit dem Zeichen ✱ und den Namen des Schenkers: Burckhart Bär Von Ury trägt, die andere mit einer Darstellung des brennenden Sodom und Gomorrha, Mittelstück der ganzen Scheibe der heil. Martinus, seinen Mantel zerschneidend. Wappen mit dem Zeichen ⊥, Monogramm P. B. Schenker: Marttin Luser von Ury 1573.

Nr. 23 ist eine Darstellung der Anbetung Christi nach Lukas van Leiden, ungemein fein in den Farben und gut in der Zeichnung. Datirt 1569, ohne Monogramm. Schenker: Kaspar Falk, Salome Amberg.

Nr. 28, 30 (1620), 38 (1620), 39 (1621), 40 (1620), 44 (1620) und 45 rühren offenbar samt und sonders von der gleichen Hand her (Hans Ulrich Fisch von Aarau, gefallen in der Schlacht von Vilmergen, 1656; er nennt sich auf Nr. 28 und 38) und verraten einen äußerst geschickten Künstler. Auf Nr. 40 befindet sich eine Darstellung der Scene, wie Maria einem knieenden Cisterzienser Mönche aus ihrer Brust Milch in den Mund spritzt, darunter die Worte: Monstra te esse Matrem., gestiftet von Frau Anna Wellenbergerinn, Abbtissin des Klosters Gilgenthal zu Deniken. 1620. Eine ähnliche Darstellung, um einige sinnbildliche Beigaben vermehrt, enthält Nr. 45. — 47 gehört in die gleiche Zeit, datirt 1611 (Fig. 3). Oben Schild mit der Verzückung des Franciscus Seraphicus, l. St. Christoph, Mitte Wappen und die Devise: En Dieu mon espérance. R. Mutter Anna. Unten zwei sitzende Engel. Gestiftet von Christoph Vogler, Burger zu Engen im Hegow und Anna Hauserinn von Mooskirch sein Ehegemahl. Monogramm I S P. — Originell sind zwei Scheiben Nr. 72 und 73, offenbar von ganz der gleichen Hand herrührend. Während bei der ersteren die Umrahmung durchaus gotisch ist, zeigt die andere an derselben Stelle die Formen der ausgebildeten Renaissance. Die erstere enthält eine Darstellung, in deren Mitte Gott Vater sich befindet, das Schwert ziehend, links Christus auf seine Brustwunde deutend, rechts Maria, mit der einen Hand auf die Brust drückend. Die Scheibe hat außerdem ein gewisses Interesse, weil bei fast allen derselben Zeit angehörigen noch der gemusterte Hintergrund vorkommt. Hier zeigt sich dagegen ein landschaftliches Motiv, in dem die Figuren stehen: ein See mit Bergen und langer Brücke. Datirt ist sie 1518, gestiftet von einem Konventualen des Klosters selbst: Frater Joannes De Sur. Hujus Abbaciae filius. Nr. 73, an Holbein erinnernd, zeigt links Johannes Baptista; in der Mitte Mutter Anna und unter ihr Maria in jugendlicher Gestalt, rechts Johannes Evangelista. Unten links der Donator: Frater Joannes Ochs. Hujus Monasterii Filius. 1519. Derselben Zeit etwa angehörig, aber in den Formen noch durchaus gotisch ist Nr. 74 (Fig. 4), Krönung Mariä, ohne Monogramm, mit Inschrift: iacob Kaltwetter im 1518 jar. Von ganz holbeinischem Charakter ist Nr. 77, deren Hauptfiguren, Petrus mit brillant gezeichnetem Kopf, Mutter Anna, Maria und heil. Bar-



Fig. 5. Fragment der Fassadenmalereien am Hause zum Tanz in Basel, von H. Holbein. Nach der im Museum daselbst befindlichen vom Verfasser hergestellten Zeichnung.

bara einen äußerst geschickten Künstler verraten. Inschrift leider ganz verschwunden. Datum 1520. Dieselbe Weise zeigt Nr. 79, das noch mehr an Holbein erinnert. Die Umrahmung ist äußerst flott komponirt, die Figuren des Mittelbildes, Sta. Barbara und Sta. Anna, außerordentlich nobel gezeichnet. Die Inschrift ist nur zum Teil erhalten: Frater Andreas Wengy der Zit groß Keller des gotts husz Wetting — — — (das übrige verschwunden). Von den mir bekannten holbeinischen Visirungen ist keine übereinstimmend mit den vorgenannten Glasgemälden.

Nr. 78 nennt uns ein paar Künstler: Georgius Rieder von Ulm, der Zitt Maler des Lobwirdige Gotts husz Wettinge, und Paulus Müller von Zug, Glasmaler 1526. Die Inschrift bezieht sich offenbar zunächst auf die Schenkung selbst und dürfte Rieder den Riß oder Visirung, Müller die Ausführung der Scheibe besorgt haben. Die Darstellung auf der Scheibe zeigt St. Markus an der Staffelei, oben Maria mit dem Christuskinde im Glorienschein, das Ganze umrahmt von einer schwülstigen Barockarchitektur, zu deren Haltung auch die Bewegung der Figuren vollständig paßt. Ob Rieder der hervorragendere unter den beiden gewesen sei, ist die Frage, da wir den betreffenden Paulus Müller noch nicht zur Genüge kennen.

Nr. 80, das Datum 1520 tragend, zeigt auf Damastgrund die Figuren der Apostel Petrus und Paulus, noch ganz gotisch in der Behandlungsweise, dieweilen die einrahmende Architektur bereits die Einwirkungen der Renaissance aufweist. Das Wappen des Donators, dessen Name nicht genannt ist, zeigt drei horizontale Hirschgeweihe in blau auf gelbem Grund.

Nr. 86 weist nochmals eine direkte Namensnennung eines Glasmalers auf. Es ist eine Wappenscheibe des 17. Jahrhunderts mit dem Namen Joannes Heinrich von Aegeri, deß Gotts husz Wettingen hoff Maller. Mit dem berühmten Aegeri oder von Egeri haben wir es hier nicht zu thun, da derselbe bereits 1562 starb und Karl hieß. Zwar hat er zu wiederholten Malen für Wettingen gearbeitet, was aus dem noch ziemlich erhaltenen Verzeichnis seiner Werke hervorgeht, nämlich um

1552 bis 1558. Möglich, daß er auch inzwischen für diesen Ort thätig war. Nachweisbar vorhanden ist unter den jetzt noch existirenden Scheiben in Wettingen von seiner Hand nichts. Ein Sohn dieses berühmten Egeri kann der oben genannte „hoff Maller“ auch nicht sein, da die Nachkommenschaft des ersteren, obwohl sieben Köpfe stark, männlicherseits bald erlosch. Nr. 89 Wappenscheibe mit Seitenfiguren und der Inschrift: „Pancratius Schmidt von Hitzkirch dieser Zytt Pfarrherr zu Wettingen“ zeigt das Monogramm HFisch. Es ist der schon oben genannte Hans Ulrich Fisch von Aarau. Siehe Nr. 28 und 38 der gleichen Seite. Die übrigen, nicht aufgeführten Scheiben dieser Seite sind ohne besondere Bedeutung. Manche derselben sind heillos verflickt mit Überresten anderer, zu Grunde gegangener Werke, und so kommt es denn auch vor, daß z. B. eine ganz falsche Jahreszahl, ein falscher Name oder Wappen, wenn einigermaßen passend, zur Restaurirung verwendet wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Bücherschau.

Spielschrein J. J. K. K. H. H. des Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reichs und von Preußen. Herausgegeben von Max Schulz & Co. Berlin SW. 1885, Selbstverlag des Herausgebers. 16 Tafeln. Fol. in Mappe. Mk. 16.

Familien-Spiele aus dem im Besitz J. J. K. K. H. H. des Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reichs und von Preußen befindlichen Spielschrein. Herausgegeben von dem Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin. Berlin, Selbstverlag des Vereins für deutsches Kunstgewerbe. 36 Tafeln mit Text. Fol. in Mappe. Mk. 20.

A. P. Im Jahre 1882 beschloß der Verein für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, zu der silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzenpaares seinen ehrerbietigen Glückwünschen und seinem Dank für die mannigfache Förderung speziell des Berliner Kunsthandwerks seitens des hohen Jubelpaares durch ein Geschenk Ausdruck zu verleihen. Die Gabe sollte zugleich ein bleibendes Denkmal der Leistungen des Berliner Kunsthandwerks unserer Tage sein, insofern möglichst alle praktisch thätigen Mitglieder des Vereins daran mitarbeiten sollten. Dem Vorschlag des Vereinsvorsitzenden Geheimrat Reuleaux entsprechend wurde als Gabe ein „Spielschrein“ gewählt, ein Schrank mit einer Sammlung der vorzüglichsten heute gebräuchlichen Familienspiele: man erreichte durch die Wahl, daß die einzelnen Vereinsmitglieder mit selbständigen Arbeiten vertreten waren, welche sich im Rahmen des Vereinsgeschenkes als Einzelgabe präsentirten.

Die Idee eines solchen Schreines ist nicht eben neu: die Prachtkabinette, sog. „Schreibtische“, welche im 17. Jahrhundert für Fürsten und vornehme Herren verfertigt wurden, enthielten gewöhnlich und enthalten noch neben allerlei anderen Dingen auch die in jener Zeit beliebtesten Spiele, meist in höchster künstlerischer Vollendung ausgeführt. Allerdings — und darin unterscheidet sich der moderne Spielschrein von seinen Vorgängern — waren jene Arbeiten nicht zum wirklichen Gebrauch bestimmt; es sind bis zu einem gewissen Grade Kuriositäten und Spielereien, aber von höchstem Reiz durch die minutiöse Art der Ausführung, geschickte Art der Verpackung in dem zierlichen Kabinett, ganz abgesehen von dem kulturhistorischen Interesse. Im Berliner Spielschrein sollten dagegen alle Gegenstände zur Benutzung, wirklich „zum Spielen“ geeignet sein, mußten daher in einer entsprechenden Größe ausgeführt werden, wodurch wiederum die erhebliche Größe des Schreines bedingt wurde. Während die alten Kabinette daher mehr den Charakter von Zier- und Prunkstücken tragen, an denen die Goldschmiedekunst weit mehr Anteil hat als die Schreinerkunst, charakterisirt sich der kronprinzliche Spielschrein mehr als ein Gebrauchsmöbel — allerdings ein Möbel von ganz ungewöhnlicher Art der Ausführung.

Der Schrein selbst, über welchen das erste

der oben angeführten Werke genaue Rechenschaft giebt, ist nach eigenem Entwurf ausgeführt von der Firma Max Schulz & Co. Er baut sich als ein Wandschrank von mächtigen Dimensionen auf; Unterteil und Aufsatz bestehen aus einem zweiflügeligen Mittel- und zwei einflügeligen Seitenbehältern begrenzt; die drei Behälter sind oben durch Halbsäulen, unten durch Pilaster getrennt, resp. begrenzt. Unter den Fächern des Aufsatzes, ebenso wie über denen des Unterbaues befinden sich je 4 Kästen. Über dem durch Konsolen geteilten Fries erhebt sich ein mächtiger Aufsatz mit der bronzenen Widmungstafel, den Wappen von Preußen und England von der Kaiserkrone bekrönt. Die Ausführung des Schrankes ist über alles Lob erhaben: die Schnitzereien sind bis in die kleinsten Einzelheiten vollendet durchgeführt, nichts daran geleimt, alles aus dem Vollen geschnitten (vgl. die Abbildungen). Die Thüren des Aufsatzes zeigen in Nischen in der Mitte zwei zierliche Bronzevasen mit silbernen Myrtensträußern, in den Seitenthüren rechts und links die silbernen Figuren der Fortuna und Meditatio.

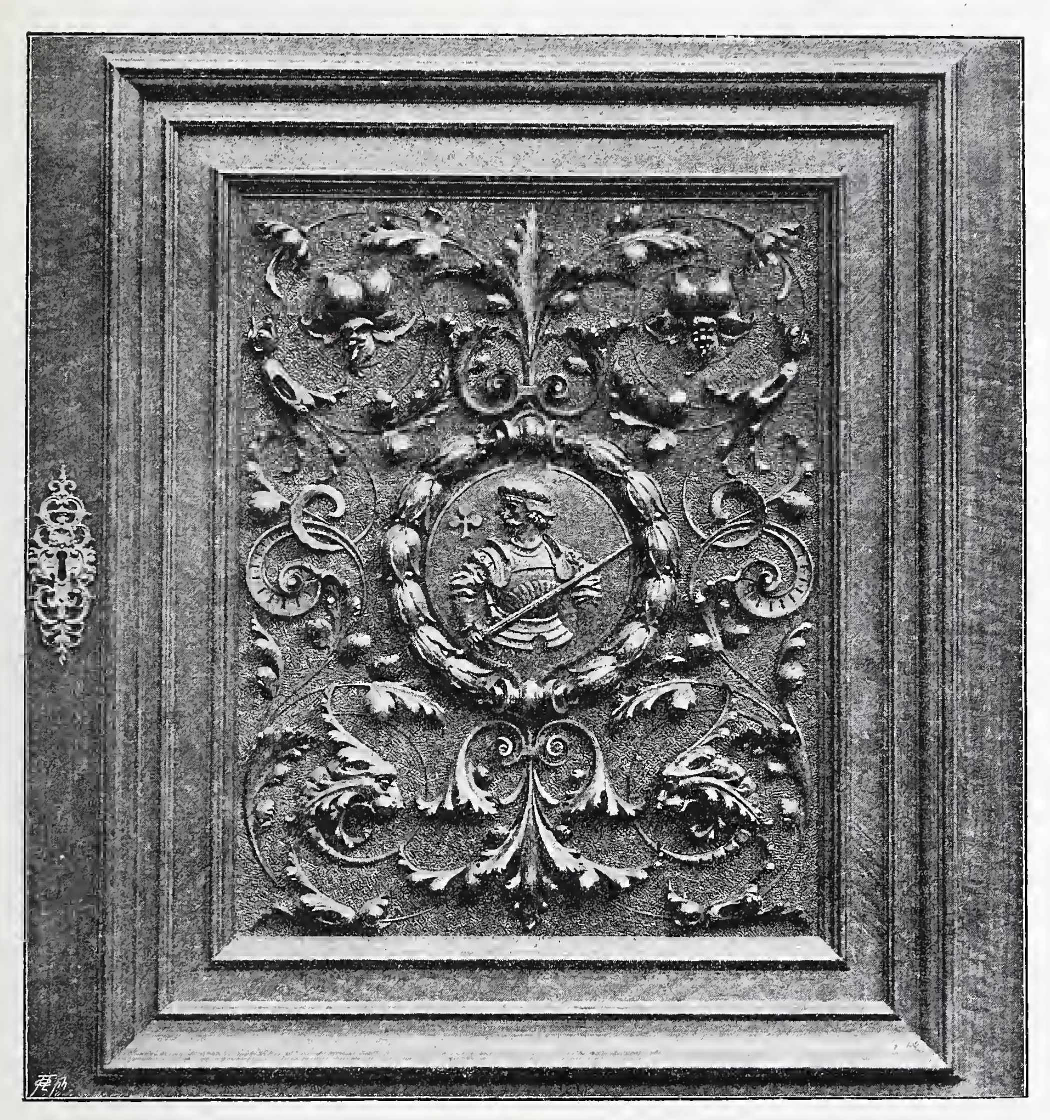


Fig. 1. Schrankthür, Holz geschnitzt von Max Schulz & Co. Berlin. (Vom Spielschrein des deutschen Kronprinzen.)

Die innere Einrichtung ist derart getroffen, daß in den Kästen und dem Unterteil die Spiele einfach verpackt werden. Der Aufsatz dagegen

soll geöffnet zugleich als eine Art Schauschrank dienen und ist demgemäß sinnreich und zweckmäßig

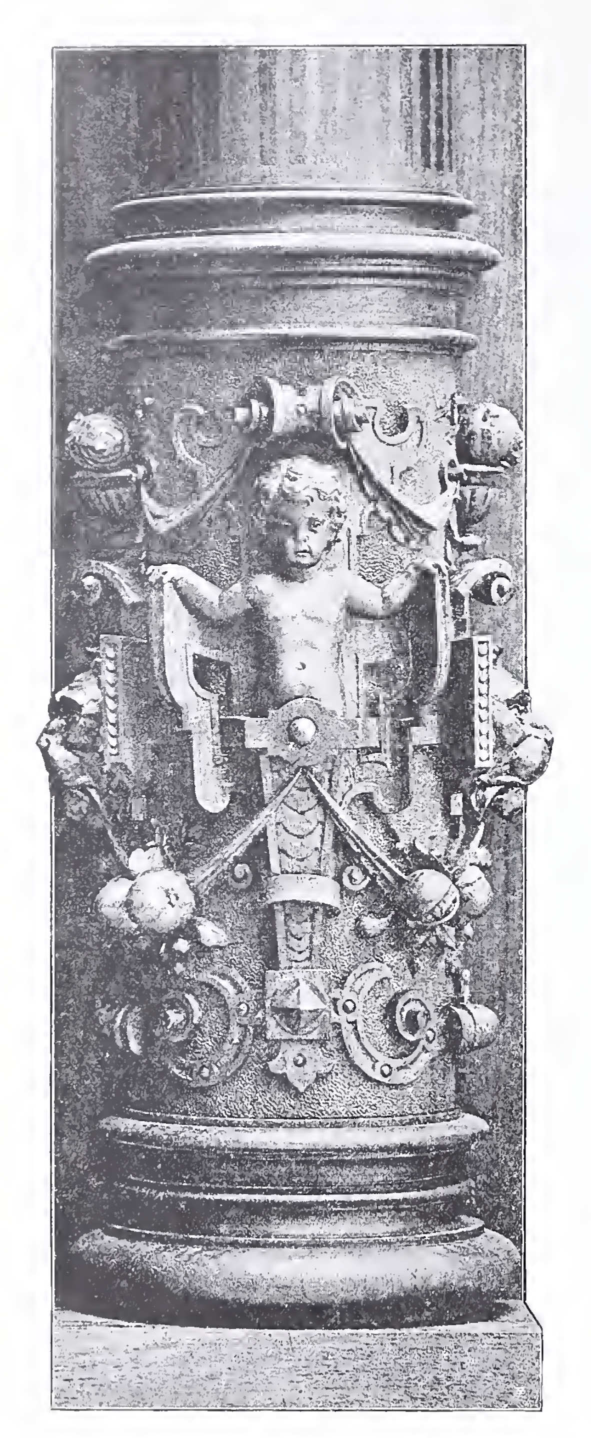


Fig. 2. Säulenschaft, Holz geschnitzt von Max Schulz & Co. Berlin. (Vom Spielschrein des deutschen Kronprinzen.)

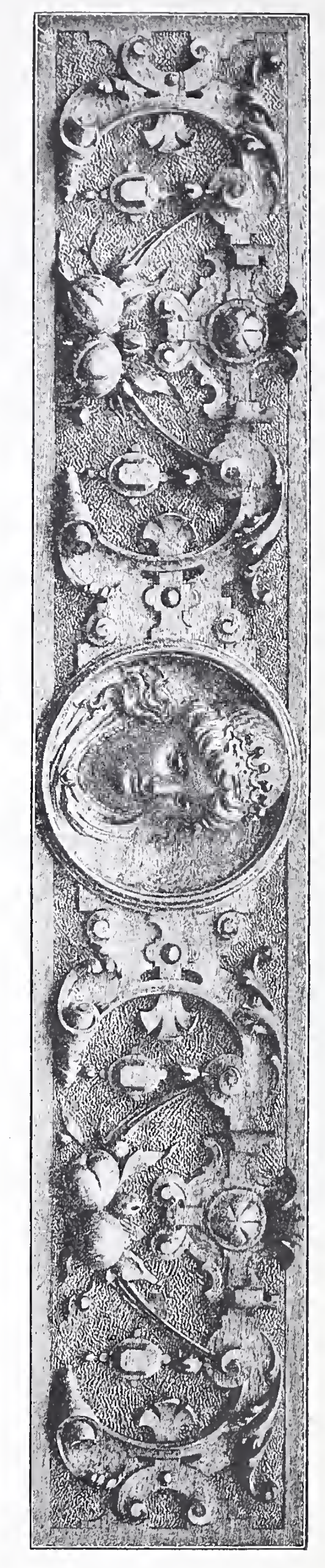


Fig. 3. Friesfüllung, Holz geschnitzt von Max Schulz & Co. Berlin. (Vom Spielschrein des deutschen Kronprinzen.)

konstruirt. Die Thüren des mittleren Behälters lassen sich nämlich in einen hohlen Raum hinter den Halbsäulen schieben, während die Seiten-

thüren die halbe Tiefe des Schrankes mit herausnehmen. So zeigt der geöffnete Schrein ein großes Mittelfach und 4 Seitenfächer, in denen auf blauem Samtgrund eine Anzahl Spiele (vorwiegend Kartenpressen, Leuchter &c.) nebst der „Bibliothek der Spiele“ ihren Platz gefunden haben. Das Gefühl: die Menge des Inhalts entspräche nicht ganz der Größe des Aufsatzes, kann gegenüber der prächtigen Wirkung kaum aufkommen.

An Spielen selbst sind dreißig Stück vorhanden: zehn Karten-, sechs Brett-, elf Gesellschafts-, drei Geduldspiele. Über 80 selbständige Kunstgewerbtreibende aller Zweige sind daran thätig gewesen. Die zweite der oben stehenden Publikationen führt die wichtigsten Spiele im Bilde vor, zum Teil auch unter Wiedergabe von Details. Man hat bei der Herstellung jedem einzelnen Fabrikanten überlassen, das betreffende Spiel nach eigenem Gutdünken herzustellen. Es ist dadurch eine große Mannigfaltigkeit der Formen erreicht worden, die im ersten Moment geradezu überrascht. Allmählich vermißt man aber die einheitliche Form, welche die Mannigfaltigkeit zusammenhält, ihr das charakteristische Gepräge aufdrückt. Auch an den alten Schreibtischen haben zahlreiche Künstler gearbeitet, doch ordneten sie sich einem leitenden Künstler unter, hatten freilich auch den großen Vorteil, daß sie ihre künstlerischen Arbeiten in festbegrenzten ornamentalen Formen zum Ausdruck bringen konnten. So sind jene alten Kabinette, mit denen der Spielschrein gern in Parallele gesetzt wird, wie aus einem Guß geschaffen, während man hier den Mangel einheitlicher Entstehung doch mehr oder weniger empfindet. Das ändert allerdings an der Trefflichkeit der einzelnen Arbeiten nichts: es sind Werke von ganz hervorragender Bedeutung darunter, ja einzelne werden vielleicht für lange Zeit den Typus des betreffenden Spieles feststellen: so das schöne Roulette, das Einsiedlerspiel, das Pochbrett. Höchst interessant durch die Art der Auffassung ist das Glocke- und Hammerspiel, dessen vorzügliche Ausführung durch Ludwig Burger uns die Trauer um den zu früh verstorbenen Meister von neuem empfinden läßt. Als künstlerische Leistungen möchten wir das Vierschachbrett (von P. Schirmer) und die vorzüglich modellirte, patinirte und ciselirte Bronzearbeit des Kartenspieles II (von Arndt & Marcus) anführen. Damit soll den übrigen Meistern nicht zu nahe getreten werden: jeder hat an seinem Teil dazu beigetragen, den Spielschrein zu einem bleibenden Denkmal des Berliner Kunstgewerbes unserer Tage zu machen. Aber über den einzelnen wollen wir nicht vergessen: die Spielschreinkommission, die — wie alle Kommissionen — wenig Freude und viel Ärger gehabt, des Nachts „getagt“ und am Tage gearbeitet hat, der die Ruhe nach getreuer Arbeit und die Anerkennung, die ihr jetzt wird, aufrichtig zu gönnen ist.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Ill. Buchbinderzeitung. XXX. 7—8.
Etwas vom Buchrücken und seinem Schmuck. (Mit Abbild.) Füllung, Entwurf für Lederschnitt von G. Büttner. Tafel: Einband in Grolier's Art, von E. Ludwig, Frankfurt a. M. Buchdeckel für Lederintarsia. (Mit Abbild.)

Centralblatt der Bauverwaltung. 6.
J. Kohte. Das Männlichssche Grabmal in der S. Nikolaikirche zu Berlin. (Mit Abbild.)

Formenschatz. 1886. Nr. 2. (Taf. 17—32.)
Erhard Reuwich, Titelblatt, Holzschnitt 1486. Meister v. Jahre 1551, Pokal. Italien. Majolikagefäss. Cartouche 16. Jahrh. M. Geerarts, Goldschmiedeornamente (1570—1590). Gravirte Platte, Holzschnitt, Ende 16. Jahrh. Gilles L'Egaré (um 1660), ornamentale Kränze. D. Marot: Entwurf einer Wanddekoration (1690—1710). J. F. Blondel: Profile für Thürverkleidungen etc. Fr. de Cuvilliés: Plafondmalerei (um 1740). J. de la Joue († 1761): Der Schiffbruch; Kupferstich. J. W. Meil (1740—1760): Spiegeldekoration. J. M. Hoppenhaupt: Kronleuchter (1740—1760). Ch. Eisen († 1778): Allegorische Figur, Kupferstich.

Gewerbehalle. 1886. Heft 2. Taf. 15—21.
Sandsteinepitaph entworfen von Eisenlohr & Weigle, ausgef. v. Huttenlocher & Sauttermeister, Stuttgart. 2 Kandelaber, Italien, 16. Jahrh. Sofa in Verbindung mit Bücherschränken, entw. v. Ihne & Stegmüller, ausgef. v. F. Vogts & Co., Berlin. Bettstelle, Schmiedeeisen, (angeblich) 16. Jahrh. Wandtäfelung aus alten Teilen zusammengebaut (Ecole des beaux-arts zu Paris). Glasgefässe

von J. & L. Lobmeyr, Wien. Tapetenbordüren entw. v. W. Toifel, Wien.

†Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. 1886. 2.
A. Kisa: Schlesische Spitzen. (Mit Abbild.)

†Gewerbeschau. XVIII. 1—4.
H. Kaiser: Die Fachschule mit Lehrwerkstätte für die Eisenindustrie. Tafel: Buchbeschläge aus dem königl. Kunstgewerbemuseum in Dresden. — Tafel: Altargeländer, entw. v. H. Müller, ausgef. v. R. Schnabel, Zittau. — Aus den Reiseberichten der Lehrer der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. Ausstellung von Schülerarbeiten der gewerbl. Fachzeichenschule zu Plauen. Tafel: Posamenten aus der Fabrik von G. Schreiber, Dresden. Tischdecke, entw. und ausgef. v. Bessert-Nettelbeck, Dresden.

†Badische Gewerbe-Zeitung. XIX. 4—7.
Toilettenspiegel, entw. v. Th. Krauth, Karlsruhe.

†Kirchenschmuck. XVII. 2. u. 3.
Alte Gewölbemalerei zu Zauchen in Krain.

†Korrespondenzblatt zum deutschen Maler-Journal. X. 8. 9.
Der Unterschied zwischen Dekorations- und Tafelmalerei.

Allgemeine Kunstchronik. Nr. 7.
Die ungarische Landesglasmalerei.

Kunst und Gewerbe. 1886. 2.
J. Folnesics: Wiener Kunstindustrie. (Mit Abbild.) M. Rosenberg: Ein Schüler Jamnitzers. (Mit Abbild.) Tafeln: Moderne oriental. Faienceplatte. Gürtelschliesse, Silberfiligran (Bayer. Gewerbemuseum). Füllung, Holz geschnitzt. Frankreich, 16. Jahrh.

Mitteilungen des k. k. österr. Museums. N. F. I. 2.
J. v. Falke: Die Weihnachtsausstellung im Österreich. Museum. Ders.: R. v. Eitelberger.

†Sprechsaal. XIX. 6—8.
A. Schmidt: Farbige Bildwerke VI. VII. Ein japanisches Kunststück. (Mit Abbild.)

†Deutsche Töpfer-Zeitung. X. 5—9.
Was nützt dem Gewerke die Kunst. Geschichte des Stubenofens bis in das erste Viertel unseres Jahrhunderts. Eine Werkstätte zur Pflege des Kunstgewerbes.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1886. Nr. 1 u. 2.
v. Berlepsch: Die Entwickelung der Glasmalerei in der Schweiz. (Mit Abbild.) M. Haushofer: Das Wesen der Mode. Ertel: Egerländer Nähwerke. — Tafeln: Silberner Tafelaufsatz, Ehrengabe des Königs von Bayern an die Universität Würzburg. Entw. u. ausgef. von A. Halbreiter, München. Zifferblatt, getrieben u. geätzt von C. Müller, München. Japanisches Zimmer von R. v. Seydlitz. Tafelaufsatz, entw. v. A. Seder, ausgef. v. Th. Heiden, München. Saalpartie im Hause des Dr. Georg Hirth.

L'Art. XII. 522.
N. Gehuzac: La collection Stein. (Mit Taf. und Abbild.)

†Courrier de l'art. 1886. 1—8.
Le dessin d'art décoratif. — L'école d'art industriel de Roubaix. — Les diamants de la couronne. — A. Champeaux: Les acquisitions du Musée des arts décoratifs faites pendant l'année 1885. — R. Erculei: Inauguration de l'exposition des objets artistiques en métal à Rome.

†Moniteur des architectes. XX. 2. Taf. 1—12.
Ordre composite, couronnement de portes et d'une fenêtre de l'Hôtel de Voguë à Dijon. XVI. siècle. Rendez-vous de classe de François I. (réédifié.). Intérieur Suisse. XVII siècle.

Revue de l'art chrétien. 1886. 1.
F. d'Ayzac: De la zoologie composite dans les oeuvres de l'art chrétien avant le XVIe siècle. A. Ledieu: Notice sur l'évangéliaire de Charlemagne. (Mit 2 Taff.) J. Corblet: Des vases et des ustensiles eucharistiques. V. Ch. de Linas: Les crucifix champlevés polychromes en place peinture et les croix émaillées. L. de Farcy: Les tapisseries du choeur des Jacobines d'Angers entre 1440 et 1478. (Mit Taf.) Le mobilier archéologique de l'église de S. Gangoulf à Tréves. (Mit Taf.)

Revue des arts décoratifs. VI. Nr. 6.
A. Valabrégue: Les maîtres décorateurs du XVIe siècle. Jean Berain (Schluss). P. Brossard: Études sur la fabrique Lyonnaise. L'art de la soie sous Louis XIII. Tafeln: Panneau en bois sculpté du salon d'oeil de Boeuf. Versailles. 2 Modèles de tapisseries modernes, de F. Thomas et M. Mazurelle (Preis der Konkurrenz der Manufaktur v. Beauvais).

†American journal of archeology. I. Nr. 4.
A. L. Tostingham: Notes on christian mosaics. I. Mosaics of the facade of S. Paolo fuori le mura of Rome.

†Magazine of Art. März.
Slyfield, Surrey. Von Basil Champneys. — A chapter on fireplaces. Von J. H. Pollen. (Mit Abbild.) — American embroderies. Von J. P. Koehler. (Mit Abbild.)

Pottery Gazette. 1886. 1. Februar. (X. Nr. 104.)
Old english porcelain. (Mit Abbild.) Pressed Glasware. The new Sèvres porcelain. Women as oboriginal potters. The making of cameo-glass.

Tidsskrift for Kunstindustri. 1886. 1. (Dänisch.)
E. Hannover: Abriss der Geschichte des Stuhles. (Mit Abbild). C. Michelsen. Von der Ausstellung in Antwerpen. (Mit Abbild.) P. Johansen: Der Geschmack in der Ausschmückung kunstgewerblicher Erzeugnisse. (Mit Abbild.)

Die Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters Wettingen.

Von H. E. v. Berlepsch.

Mit Illustrationen.

II.

Eine ungleich größere Zahl von bedeutenden Scheiben, die auch ihren Dimensionen nach umfangreicher sind als die vorigen, enthält die WS. Unter ihnen befinden sich noch zum Teil die anno 1520 geschenkten Standesscheiben, welche 1576 so arg mitgenommen wurden.

WS. Nr. 1. Wappenscheibe ohne besondere Bedeutung, gestiftet von Hans Jacob Honegger von Brungarten der Zyt Schryber des Wirdigen Gotzhuß Wettingen. 1583. Ohne Monogramm.

Nr. 2. Kabinetsstück. Wappenscheibe der Escher von Glas von Zürich mit prächtig komponirtem Schild samt Helm und Decke. Die Randornamente sind von äußerster Zierlichkeit im Ausbau. Die Farben durchweg klar und kräftig in der Wirkung. Inschrift: Conratt Escher, des Rats zu Zürich und Diser Zytt Landtvogt zu Baden In Ergow 1570.

Nr. 3, datirt 1567. Oben Simson mit dem Eselskinnbacken, rechts Delila. Schönes Stück in bester Renaissance, mit Inschrift: Fridli Hässy von Glarus der Zytt Landtvogt der Grafschaft Bade im Ergow.

Nr. 4. Offenbar nach einem Holzschnitt hergestellt, zeigt diese Scheibe die Geschichte der Esther und des Haman. Modellirung grau in grau mit Anwendung weniger, sehr wirkungsvoller Farben. Die Seiten, ganz in vollendeter Renaissance gehalten, gehen oben in ein vollständig gotisches Motiv über. Über der als „Aschwerus“ bezeichneten Figur befindet sich ein H. Außerdem die Jahreszahl 1520.

Nr. 5. Scheibe mit sehr gutem Wappen von Citeaux (Stammkloster), Rapperswyl (Gründer) und Wettingen. Bez. Christoffel von Gottes Gnaden abbte des Würdigen Gotzhuß Wettingen 1566. Ohne Monogramm.

Nr. 6. Alte Standesscheibe von Uri mit der Figur des heil. Martinus. Gehört zu der Schenkung von 1520 und mag vielleicht ein, zwei Jahre früher gemalt worden sein, da sie ein originelles Gemisch von Gotik und Renaissance aufweist. Ohne Monogramm.

Nr. 7. Decanus und gemeiner Convent des wirdigen Gottshuß Krüzlingen 1566. Hübsche, einfache Renaissanceumrahmung. Ohne Monogramm.

Nr. 8. Kaiser Heinrich mit dem Modell des Baseler Münsters. (Siehe die Tafel.) Eine äußerst schöne Scheibe, die indessen absolut nicht für den Raum komponirt ist, in welchem sie angebracht wurde, das geht aus der ganz unmotivirten Durchschneidung der Architektur hervor. Außerdem befindet sich in der Baseler Handzeichnungssammlung (Handzeichnungssaal Nr. 1) die entsprechende, weibl. Figur der anderen Seite, nämlich die Madonna mit dem Kinde, dargestellt auf einem landschaftlichen Hintergrunde, der an die Gegend von Luzern erinnert. Das fehlende Mittelstück war vielleicht ein Wappen. Die Scheibe trägt nun zwar weder Datum, noch Monogramm. Aber wir werden nicht weit neben das Ziel schießen, wenn wir als den Urheber der Komposition Hans Holbein d. J. bezeichnen und als ausführenden Glasmaler den Namen Wannewetsch[1]) nennen, der wiederholt nach holbeinischen Visirungen arbeitete und dabei ein künstlerisches Gefühl für Farbenverteilung bekundete, das nur der kurzen Blütezeit der Renaissance, die sie in Deutschland vor dem Eintreten des Barocco hatte, eigen ist: einfache Behandlung der Architektur durch Modellirung

1) Prof. Mor. Heyne giebt an, daß der erste Glasmaler dieses Namens, Georg, von Eßlingen gebürtig, 1554 in die Zunft aufgenommen worden sei. Seine Nachkommen blieben bei dem Gewerbe bis ins 18. Jahrhundert hinein; 1726 nämlich wird der letzte dieses Namens als Glasmaler aufgeführt.



Fig. 6. Umrahmung der Scheibe Westseite Nr. 14. 1520.

in einem Ton, hier und da mit Anwendung von Kunstgelb (einzelne Rosetten ꝛc. ꝛc.); dagegen kraftvolle Verwendung von Farben bei den figürlichen Teilen der Komposition, gerade so wie es bei den Fassadenmalereien jener Zeit der Fall war (Fig. 5). Man war allerdings aus dem System einer rein dem Raume sich anschmiegenden Gliederung der gemalten Architektur, wie sie die gute Zeit der Gotik aufweist, herausgetreten; man komponirte perspektivisch dargestellte Architekturteile auf die Fassaden hinauf, zumal da, wo durch unregelmäßige Fensterstellung die rein malerische Wirkung zur conditio sine qua non wurde. So malerisch nun auch alle jene Einblicke in die weiten Bogengänge, in die überwölbten Galerien an sich in der Form wirken, in der Farbe darf man sich ihre Behandlung durchaus nicht bunt denken. Es handelte sich vielmehr in erster Linie darum durch kräftige Modellirung in einem Tone den Rahmen zu schaffen, in dem die Figuren, ebenfalls ganz frei komponirt, teils dem Leben, teils der antiken Geschichte und Mythologie entnommen, ihren Platz finden sollten. Auf der vorliegenden Scheibe ist genau dasselbe Prinzip innegehalten. Wenige Dezennien später sehen wir bei ähnlichen dekorativen Entwickelungen, seien sie nun für Scheiben im kleineren, für Fassaden im größeren Stil gedacht, ein überreiches Verschwenden von Form und Farbe für diese eigentlich untergeordneten Dinge, die damit den figürlichen Darstellungen selbst ganz direkt Abbruch thun. (S. die Titeleinfassung, S. 110.) Die Erkenntnis des Umrahmenden und des Umrahmten ist an sich eine sehr einfache, und sie würde bei richtiger Würdigung manchen groben Schnitzer, der in unseren

Tagen betreffs der Fassadenmalerei gemacht wird, vermeiden lassen. Ein schlagendes Beispiel hierfür liefern einzelne der neuen Münchener Fassadenmalereien, auf die ich später einmal speziell zurückzukommen denke, die in ihrer ganzen Erscheinung gerade das bezwecken, was eine von richtigem Stilgefühl geführte Zeit nicht wollte.

Nr. 9, datirt 1521, zeigt einen vor dem Crucifixus knieenden Mönch in ungemein farbensatter landschaftlicher Umgebung. Unten rechts kniet der Donator, neben ihm ein Wappenschild mit dem Zeichen [Zeichen].

Nr. 10 rührt offenbar von der gleichen Hand her, ist außerordentlich schön, datirt 1521. Das Randornament in etwas breiter, schwülstiger Form stimmt völlig mit der vorhergehenden Scheibe überein. Dagegen sind Einzelheiten, wie z. B. die Mitra bei dem Mittelwappen mit einem so erstaunlichen Raffinement gezeichnet und modellirt, daß wir sicherlich einen sehr bedeutenden Künstler hier vermuten dürfen. Leider deutet kein Monogramm auf irgend einen bekannten Namen der Zeit hin.

Nr. 11 und 12 tragen beide die Jahreszahl 1522, sowie das Monogramm [Monogramm] v. B. Es ist das Monogramm des Berner Glasmalers F. Griebel, der viel nach Entwürfen von Niklaus Manuel arbeitete. Auch diese Scheiben (die eine davon ist publizirt in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München, Jahrgang 1886, Heft 3 und 4) zeigen noch ein feinfühliges Abtonen der Farben, die nicht mit ihren vollen glänzenden Eigenschaften sich präsentiren. Sie sind vielmehr ein wenig stumpf gehalten, was indessen in Bezug auf koloristische Wirkung viel feiner aussieht, als wenn die ganze reiche Farbenskala der Glasmalerei auf einmal zur Verwendung kommt, ein Umstand, dem wir in Produkten unserer Tage — ich erinnere nur an das große Kaiservotivbild im Germanischen Museum zu Nürnberg u. a. m. — sehr oft begegnen und der, statt die Mittel der Glasmalerei in ihrer gegenseitigen Wirkung zu heben, sich diese durch allzu starkes Austragen gegenseitig vernichten läßt. Die erste der genannten alten Scheiben ist eine Prälatenstiftung ohne Nennung der Schenker; sie enthält neben den Figuren, welche in liturgischem Gewande abgebildet sind, die Wappen von Citeaux und Wettingen. Die zweite zeigt, offenbar nach einem oberdeutschen Originalgemälde, eine Anbetung der Könige. Der Kopf der Maria ist entweder einer anderen Scheibe entnommen oder schlecht restaurirt. Die Gewandung, großenteils braun in braun licht behandelt, zeigt nur da intensive Farbe, wo es sich z. B. um Darstellung von Brokat und dergl. handelt, und da ist denn einfach schwarze Zeichnung auf gelbem Grund angewendet; es wirkt dies aber ganz fabelhaft stark gegenüber all den mehr oder weniger gedämpften Tönen der Umgebung. Solche Muster gehörten in unsere Kunstgewerbeschulen! Da lernen die Leute etwas daran, nicht aber jene Musterkarten von polychrom gehaltenen Drucken, an deren buntem kaleidoskopartigen Spiel sich das Auge, das der Entwickelung erst bedarf, verdirbt.

Nr. 13 ist eine prächtige Wappenscheibe. Die stämmige geharnischte Figur des Stifters: Wernher von Meken Ritter A° 1521 mit seinem Wappen ist umgeben von einer einfachen, aber gut gezeichneten Umrahmung, in deren oberen Zwickeln sich der zum Stoß anreitende St. Georg und der Lindwurm befindet. Die Farben sind ungemein glühend und wirksam, der Hintergrund Damast.

Die darauf folgende Scheibe (Nr. 14) hat in vielen Punkten Ähnlichkeit mit der genannten. Sie ist ohne Jahreszahl, gehört unter die 1520 gestifteten Standesscheiben und repräsentirt den Stand Zürich, enthält aber noch ungemein viele gotische Reminiscenzen (Fig. 6).

Einfach, aber stilistisch sehr schön gehalten ist Nr. 15, eine Wappenscheibe mit grau in grau gehaltener Einfassung.

Nr. 16 ist weniger durch seine äußere Erscheinung, als durch die Darstellung und den Schenker interessant. Sie zeigt nämlich die Inschrift: PHILIPPO MAXIMO HISPANIARVM ET MAXIMARVM PROVINCIARVM REGI. POMPEJVS DE CRVC. LEGATVS SVVS APVD HELVETICOS. In der Mitte befindet sich groß das Wappen von Kastilien, rechts und links davon die Inschriften:

L. Mit Gottes Hilf Mannlicher Weer
Schlug ich den Türken uff dem Meer.
Mit Bapstes und Venedischem Heer
Portugal min erblandt war
Gewann ich wieder in diesem 1580 jar.

R. Terre Mare in Catholice — Que Deo Juvante Regis Manu.



Fig. 7. Umrahmung der Scheibe Westseite Nr. 28.

Unten befinden sich dann Darstellungen des Seesieges von Lepanto und der Einnahme von Lissabon. Datirt ist die Scheibe 1582 mit Monogramm P. B. (Siehe Nr. 20 NS.)

Nr. 17. Größte Scheibe der ganzen Sammlung, Johannes Baptista und St. Benedictus darstellend, geflickt mit fremden Stücken, datirt 1553, ohne Monogramm, gestiftet von Petrus (Eichhorn) von Gotts Gnaden APT Des Gottshus Wettingen.

Nr. 18. Schönes Exemplar, datirt 1562 mit Monogramm NB. Es bezieht sich zweifelsohne auf den oder die Züricher Glasmaler Nikolaus Bluntschli, denn es finden sich deren zwei vor. Die Darstellung zeigt einen Konventualen vor dem Gekreuzigten, welcher sich zu diesem herabneigt. Scheiben von ungleich besserer künstlerischer Qualität mit demselben Monogramm enthält die Vincentsche Sammlung in Konstanz, ein weiteres Exemplar befindet sich unter den Scheiben von Muri.

Nr. 19 mit demselben Monogramm und Datum 1562. Maria mit Glorienschein und der heil. Benedictus. Einfache Haltung der Farben und eine gewisse Strenge der Zeichnung. Gestiftet von: Meliora von Grütt, Meysterinn und gemeiner Convent des würdigen Gottshuß Hermentschwyl.

Nr. 20 dürfte der ganzen Erscheinung nach von demselben Meister herrühren, Farbe und Zeichnung stimmen vollständig damit überein. Sie enthält das Wappen von Cisterz, ist 1563 datirt und gestiftet von: Fraw Soffie Grenth, Abbtissinn des Gotzhus Gilgethal zu Däuikon.

Nr. 21, vielfach mit fremden Stücken ausgebessert, enthält zweimal die Jahreszahl 1550, die ganz verschiedenen Originalen angehören, mit fragmentarischer Inschrift: Fr. michael. bor . . . .

Nr. 22, datirt 1521, in den oberen Zwickeln sehr hübsche musizirende Kinderfiguren, vielfach gotisirend. Darstellung: Christus am Kreuz neigt sich zum heil. Bernhard nieder.

Nr. 23, Wappenscheibe, datirt 1520, gestiftet von: FR A DOSIA. GEBOREN. VO̊N. BV̊TIKA. Links deren reiches Wappen, rechts Madonna mit Kind auf Halbmond, mit damastenem Gewande bekleidet.

Nr. 24 ist wieder ein wahres Kabinetsstück. Ein wundervolles Wappen mit prächtiggehaltener Helmzier und schöner Renaissanceumrahmung, gestiftet von: APOLONIA V. BALMOOS. 1520.

Nr. 25 mit Monogramm CV̊ E, wobei C und V aufgemalt, V̊ und E eingekratzt sind. An eine Abbreviatur des Namens Karl von Egeri ist hier nicht zu denken, da die Scheibe das Datum 1522 trägt, zu welcher Zeit benannter K. v. E., noch nirgends genannt wird. Er wird in Zürich 1536 als Zünfter der Meise aufgeführt und erwirbt zu dieser Zeit daselbst das Bürgerrecht. Vielleicht war es ein Verwandter oder Vor=



Stollenschrank.

Kölnische Arbeit um 1540.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.



fahre von ihm, denn das Beispiel ist in der Schweiz nicht vereinzelt, daß gerade die Kunst der Glasmalerei sich von Generation zu Generation in einer und derselben Familie erhielt.

Die Stifter der Scheibe sind HANS HVNEG. REGINA VON SVR, ihr Alliancewappen, das auf der Scheibe figurirt, sehr schön.

Nr. 26. Sehr einfache, aber äußerst noble Scheibe, in deren oberen beiden Ecken die Verkündigung und die Pietà abgebildet sind in feiner guter Zeichnung. Die seitlichen Pilaster zeigen vier Figuren in schwarzer Ordenstracht, die Mitte die vereinigten Wappen von Citeaux, Wettingen und Eichhorn. Inschrift: Petrus (Eichhorn) von Gottes Gnaden Apt Des Gottshus Wettingen 1550. Die Scheibe wurde jedenfalls von einem äußerst tüchtigen Künstler verfertigt, enthält aber leider nicht das geringste Merkmal zur Ernirung desselben.

Nr. 27. Standesscheibe, datirt 1519. Der eine der schildhaltenden Engel hat auf der Mantelschließe den Namen Marian. Stark gotisirend. Grund Damast.

Nr. 28. Alte Standesscheibe von Zug mit den Heiligen Michael und Oswald. Der erstere von beiden ist im Begriff, auf einen froschgrünen Teufel, der auch auf der Rückseite des Leibes Augen hat, mit seinem Schwerte loszuschlagen. In den Zwickeln oben ein Lanzenreiter, der nach dem im entgegengesetzten Zwickel am Baumast hängenden Absalon sticht. (Siehe Fig. 7.) Ohne Monogramm.

Nr. 29. Hauptdarstellung St. Sebastian, neben einem Wappen stehend. Unten Inschrift:

C HB ASTiAN. VO̊M. STeIN. RITeR. Ʒ V̊.
Der. Ʒ LiT. VOGT. Ʒ V. B AD EN.
15. ZO. 15.

Oben:

GRX. VON. BVCHEN. MEISTER. O. M. E. ohne Jahreszahl, noch Monogramm.

Nr. 30. Stimmt in der ganzen Behandlungsweise mit der Scheibe Nr. 22, ist von 1521 datirt und ohne Monogramm. Die Hauptdarstellung ist ein Pilger mit Wappen, oben ein Weibchen mit 2 Stäben.

Nr. 31. Sehr stark mit fremden Fragmenten ergänztes Stück. Ein Wappen ließe allenfalls auf Murer schließen. Der Name des Schenkers ist verschwunden und die übrig gebliebenen Fragmente: Hieronymus von .... Des wirdigen Gottshus .... gehören wahrscheinlich nicht hierher.

Nr. 32, noch ärger geflickt als das vorige Exemplar, enthält fragmentarisch das Wappen des Klosters Fischingen.

SS. Enthält bloß 4 Scheiben, die der Beachtung wert sind. Alle übrigen gehören der Zeit des vollständigen Verfalls an, wo mit der Bleiung gar nicht mehr gerechnet, sondern die Glasfläche wie bei einem Staffeleibilde behandelt wurde. Die vier nennenswerten Stücke sind:



Fig. 8. Wappen aus dem Fenster Nr. 40 der Nordseite. 1620.

Nr. 1. Gutgemalte Pietà. Oben Mariä Verkündigung; mit Inschrift: Frow Dorotea Geylingerinn Abbtissin des Gotshuß Maggenow 1562, ohne Monogramm.

Nr. 2. Alte Standesscheibe von Unterwalden mit den Figuren der Apostel Petrus und Paulus auf rotem Damastgrund, noch durchaus gotisch. Mit Jahreszahl 1519 und ohne Monogramm.

Nr. 3. Datirt 1521 mit Monogramm C. W. In der Mitte großes Wappen mit Engel als Schildhalter. In den Zwickeln alttestamentliche Scenen.

Nr. 4. Renaissancescheibe, mit doppeltem Datum: 1521 und M. IIII. XX. Madonna mit St. Benedictus, ohne Monogramm mit rotem Damasthintergrund.

Auf einer Scheibe derselben Seite, Nr. 16, darstellend Christi Geburt, datirt 1623, nennt sich der Maler: Christoph **Brandberg von Zug** fecit.

Wir kommen schließlich zu den Scheiben des Ostflügels, die in ihrer Art eigentlich die interessantesten sind; sie entfalten einen Cyklus durchaus zusammengehöriger Werke, nämlich jene Standesscheiben, welche dem Abte von Wettingen von den Ständen auf sein im Juni 1578 gestelltes Begehr hin bewilligt wurden. Die Scheiben rühren bis auf die Züricher von einer und derselben Hand her; das ist unverkennbar. Ihre Komposition, ihre Umrahmungen, die Farbengebung, alles das ist aus einem Guß. Mit ihnen verwebt sich der Name Jos. Murer, dessen Wappen sogar auf einer Scheibe (Stand Schwyz) vorkommt. Dagegen kommen aber auch die Initialen S. M. vor. Der schon einmal genannte Herr Glasmaler Müller in Bern, eine anerkannte Autorität, glaubt ganz und gar von Murer[1]) abstrahiren und die ganze Folge einem Samuel Müller von Zug zuschreiben zu müssen, indem er außerdem beifügte, daß die ganze Behandlungsweise der Scheiben nicht mit den übrigen ihm bekannten Murerschen Werken übereinstimme, indem diese durchschnittlich viel Lokalton, wenig Licht zeigen. Dem entgegen steht, wie gesagt, die Annahme Lübke's und Meyers, welche den ganzen Cyklus dem Züricher Meister zuschreiben. Allerdings führt Meyer eine Notiz der Züricher Seckelamtsrechnungen an, worin es wörtlich heißt: „Jos. Murer hat zwei große Wappen im Crützgang zu Wettingen, da die alten gestanden und aber vom Hagel zerschlagen worden, neu gemacht (desglychen um 13bogige Wappen), Total der Zahlung 90 Pfd. 10 S.“

Es kommt noch ein dritter Umstand dazu, der die Sache etwas komplizirter macht. Die kleinen Darstellungen aus dem alten und neuen Testament sind nach Zeichnungen von Tobias Stimmer gemacht, die Haltung der großen Figuren läuft ähnlichen Entwürfen von eben demselben Meister völlig parallel und es bliebe demnach noch die Beziehung aufzuklären übrig, welche dieser Künstler zum Entstehen der Scheiben möglicherweise gehabt hat. Eine auf dem Antiquarium zu Zürich befindliche Handzeichnung, Visirung einer Scheibe, welche hier vielleicht ins Gewicht fallen könnte, habe ich leider nicht zu Gesicht bekommen[1]).

Der ganze Cyklus der OS. besteht aus 26 Scheiben. Die 13 alten Orte gaben je 2 Scheiben her, welche stets ein zweigeteiltes gotisches Fenster ausfüllen. 6 Scheiben befinden sich außerdem noch auf dieser Kreuzgangseite, die mit dem Cyklus selbst nichts zu schaffen haben und auch, was die Arbeit betrifft, nicht gleiches Interesse in künstlerischer und technischer Beziehung beanspruchen können. Die eine der Scheiben ist von dem französischen Gesandten „apud Helvetiis (sic!), Robertus Myrona“, im Namen seines Königs Ludwig XIII. gestiftet, die anderen rühren her von der Stadt Baden (2 Expl.), Bremgarten, Mellingen und Konvent Muri.

Beginnend am südlichen Ende des östlichen Kreuzgangarmes (wir müssen der historisch inne gehaltenen Reihenfolge halber hier anfangen), begegnen wir zunächst mit den Scheiben des Standes Zürich. Was für diese, gilt auch für alle übrigen. Das eine Exemplar zeigt immer die Schutzheiligen des Standes, das andere das Wappen desselben, umrahmt von einer zuweilen fast überreichen Barockarchitektur mit Säulen, Festons, Voluten, Medaillons ꝛc., wie aus den Abbildungen ersichtlich. Unten in den Ecken sind gewöhnlich Darstellungen aus dem alten oder neuen Testament, oben dagegen damit in idealen Bezug gebrachte Begebenheiten aus der Schweizer Geschichte, bei manchen auch Darstellungen, die mit den unteren in keinem Zusammenhange stehen, angebracht. Ich komme auf dieses Thema später nochmals zurück. Es

---

1) Eine Ansicht, die, abgesehen vom Hereinziehen jenes mysteriösen Samuel Müller, dessen Existenz bis zur Stunde noch nicht nachgewiesen ist, auch von anderer Seite geteilt wird. Siehe Rahn, Die Glasgemälde des Gotischen Hauses zu Wörlitz (Festschrift für A. Springer, Leipzig 1885, E. A. Seemann, S. 204), sowie desselben Autors Meinung in dem Aufsatz über Jos. Murer i. d. „Deutschen Biographie“. Einem Glasmaler Müller von Zug sind wir auf der NS. bei Nr. 78 begegnet. Er gehörte in eine Familie, welche durch viele Generationen die Glasmalerei betrieben hat. Der letzte derselben starb erst Anfang dieses Jahrhunderts.

1) Wie mir Prof. Rahn nachträglich gütigst mitteilt, haben die Visirungen Nr. 54 und 97 in Band 1 der Handzeichnungen d. Antiqu. Gesellschaft zu Zürich allerdings in der äußeren Erscheinung eine gewisse Ähnlichkeit mit den Wettinger Scheiben, „allein die ganze Mache ist grundverschieden“ und bezieht sich der auf der Zeichnung angebrachte spätere Vermerk eines Michel Müller auf einen Besitzer der Zeichnung, nicht auf den Autor derselben.

sind, wie schon einmal bemerkt, meistens Scheiben mit dem Schenkungsdatum 1579.

Nr. 1, leider sehr stark zerstört, enthält die Schutzpatrone Zürichs, den heil. Felix und die heil. Regula, beide mit dem Kopf unterm Arm. Nr. 2 enthält den zürcherischen Wappenschild. Oben Gründung der Stadt Zürich mit der Erklärung:

Ann. mun. 1994. nach dem Sündfluth 468. 2194 v. Chr. G.	Turicus Aurelus Hat Erstlich erbuwen Schloß und Statt Demnach SVeVus ein König der Schwaben Stift die groß Statt, dat sie begaben; Als aber die Helluet Hand
anno 3908. v. M. S. 56.	Di' Stet zerstört inn Grund Verbrandt Do zwang sie Cesar wider z buwen. Herzog Ruprecht Gott verschrouwe.
Anno 706.	Stiftit das Münster, Buwts vo Grund Carle der Groß Buwts us zur Stund Künig Ludwig us Ostfrankrich
Anno 863.	Buwt s'frouw (s'frauen-) minster glych
Kün. Ludw. der 6. stift Zürich.	Zwo tochteren dat er darin Hildegard die erst Aeptissin gsyn.

Unten befindet sich links, sehr fein in der Zeichnung sowohl als in der Farbe, die Darstellung der Austreibung aus dem Paradies, rechts Kains Brudermord mit dem Verse:

Als sy Nun brochen Gotz Gebot
Und von dem Apfel gholt den Tod
Dem Bösen gfielend Mit ir Sach
Gotz früwend sy nit länger nach
Do treib er's uß dem Paradies
Erst hatten sy verloren den Pris
Cain syn opfer Erzürnet Got
Mit üblem Gruch Er ward zum Spott
Doch Herrlich synes Bruders Roch
Der schlug zu todt den Abel noch.

Die Scheiben des folgenden Fensters Nr. 2 gehören dem Stande Bern an, und zeigen einerseits die Schutzpatrone desselben St. Vincentius und St. Laurentius, anderseits das Wappen. Auf der ersteren Scheibe bemerkt man zwischen den beiden Heiligenfiguren ein Täfelchen mit Jahreszahl und Monogramm:

1579

Ich meine, der Name „Samuel Müller von Zug" läßt sich hieraus eventuell ebenso lesen als „Jos. Murer von Zürich".

Bei Nr. 3 ist oben seitlich das Martyrium der beiden Heiligen dargestellt, unten dagegen ist links der Bau der Arche, rechts die Sündflut zu sehen. Der erklärende Text lautet:

Die Kinder Adams lebten Schandtlich
Drum Gott syn ärger Machte kanntlich
Dem Noah der Noch z'grechten läpt
Nach Sym Gebott Syn Thun besträbt
Befiellt Er eine Arch zu Bouwen
Zu retten Sych mit Kind und Frouwen
Von allem Thier ein paar inbrächt
Will Gott verdarb der Mendsche Gschlächt.

Nr. 4 zeigt die Gründung von Bern durch Berchtold von Zähringen, also die Anfänge der Konsolidirung eines Gemeinwesens einerseits — anderseits die Zerstörung eines Werkes, das argem Hochmut entsprang, des Turmbaues zu Babel. Die Verse dazu lauten

Oben. Als Herzog Berchtold Regiert zwar
Ruwf er die Statt zu Diesem Jahr 1191.
Und nammt die Bern. Nachdem er Hatt
Gsangen Ein Bär uff der Waldstatt.
Er Hatt sy nach by Synem Läben
Mitt Freyheiten dem Rych Ergäben 1209
Demnach sy Sich ein Punnt Verhasst (Bund verschafft)
Und Ward Ein ortt der Eidgnoschaft 1352.
Unten. Als Noah Drus Gebauwt den Wyn
Und trunken Lag bynn Zellte syn.
Sach in der Eltist Syner Knaben
Der Wollt Syn Spott und Frönd dran Haben.
Die Andern kamendt ruck Gewandt
Zu decken ires Vatters Schanndt.
Uß Hochmut ward der Turm Gebauwt
Mit Zorn dann Gott drus Nieder Schauwt
Drum Inen Gott die Sprach Verstellt
Zerstreuwet Sy in Alle Welt.

Nr. 5 und 6 gehören dem Stande Luzern an. Wollte man bei der vorhergehenden Nummer eine Parallele zwischen der Historie der Gründung Berns (Gottes Wohlwollen) und der Zerstörung des Turmbaues zu Babel (Gottes Zorn) erkennen, so tritt nun hier und in einigen folgenden Exemplaren der Wille, Vergleiche anzustellen zwischen dem Volk Gottes und der erblühenden Eidgenossenschaft, klar zutage. Der Maler der Scheiben, indem er ganz direkt die Vorsehung für den kleinen freiheitlich sich gestaltenden Staat wirken läßt, feiert dabei in beredter Weise die Siege, die Thaten seines eigenen Volkes, weshalb denn auch mehr Wärme darin sich bekundet als in jenen Schlachtenmalereien eines Jörg Bren, Bartel Beham, Altorfer u. a. m., welche Begebenheiten aus der Kriegsgeschichte des Altertums darstellten.

(Schluß folgt.)



Die Ausstellung der kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen.

Seit längerer Zeit pflegt die königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin alljährlich in einer Ausstellung Rechenschaft abzulegen über ihre Thätigkeit in dem verflossenen Jahre und so die Fortschritte in ihren Leistungen in technischer und künstlerischer Hinsicht weiteren Kreisen vor Augen zu führen. Der Umfang dieser Ausstellungen war meist ein beschränkter, ihrem Zweck entsprechend. In diesem Frühjahr ließen Erwägungen mannigfacher Art die Ausdehnung der Ausstellung wünschenswert erscheinen: es soll in ihr ein Bild der Thätigkeit des Instituts gegeben und gezeigt werden, „welche Dekorations- und Fabrikationsmethoden hauptsächlich während der letzten 4½ Jahre (seit dem Tode des letzten Direktors, Geheimrats Möller) angewendet und welche Fortschritte in technischer und künstlerischer Beziehung gemacht worden sind“. Zu leichterer Orientirung ist von der Direktion ein kurzer Bericht ausgegeben, welcher in knapper Form auch einige statistische Nachweise enthält.

Die königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin nimmt unter den großen Staatsmanufakturen eine besondere Stellung ein. Während Sèvres lediglich für den Staat arbeitet, alle Kräfte an die Erreichung höchster künstlerischer Vollendung setzt ganz ohne Rücksicht auf die aufgewandten Mittel und so gut wie gar keine Ware verkauft, ist Meißen allmählich dahin gelangt, lediglich für den Verkauf zu arbeiten — wobei denn allerdings die Qua-

lität der Ware ernsten künstlerischen Ansprüchen kaum genügt — und einen erheblichen Überschuß abzuwerfen. Berlin soll eine Art Mittelstellung einnehmen: es soll — und es niemals zu vermeiden sein, daß sich die Erzeugnisse in „gangbare“ Ware und eine höher stehende Gruppe von größerem Kunstwert scheiden. Für die erste wird es genügen,



Porzellanvase, modellirt von R. Schirmer. Angefertigt in der königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. (Höhe 1,10 m.)

ist es — ernstlich bestrebt sein, möglichst vollendete Arbeiten zu liefern, zugleich aber durch den Verkauf seiner Produkte die aufgewandten Mittel wieder einzubringen, resp. zu decken möglichst bedacht sein. In dieser Position wird wenn sie das Niveau anderer Fabriken überschreitet und das leistet, was für einen begrenzten Kaufpreis eben erreichbar ist; an letztere wird man höhere Ansprüche stellen dürfen und müssen. Jedenfalls ist diese eigentümliche Stellung

der Berliner Manufaktur bei verständiger Beurteilung ihrer Fabrikate nicht aus den Augen zu lassen.

An großen Aufgaben ist der königl. Manufaktur im verflossenen Jahre durch das Interesse welches die Allerhöchsten Herrschaften stets an dem Institut genommen haben und nehmen, eine sehr umfangreiche zuteil geworden: das Tafelservice, welches die kaiserlichen Majestäten dem erbgroßherzoglichen Paare von Baden als Hochzeitsgeschenk gewidmet haben. Dasselbe ist in Eisenrot und Gold dekorirt unter sparsamer Anwendung einer chamoisfarbigen Glasur. Die Teller und kleineren Stücke in der Mitte mit Namenszeichen in Kartouche, die größeren Schüsseln mit auf den Zweck bezüglichen Emblemen, z. B. Wildgruppe auf der Bratenschüssel, ein Schiff von Delphinen gezogen auf der Fischschüssel 2c. Der große dazugehörige Aufsatz für die Mitte der Tafel ist neu modellirt.

Eine zweite große Arbeit ist die Wiederholung der Mittelgruppe jenes großen Tafelschmuckes, welchen König Friedrich der Große im Jahre 1772 der Kaiserin Katharina II. von Rußland schenkte. Diese Mittelgruppe wird gebildet durch die Figur der Kaiserin, welche im Krönungsschmuck unter einem mächtigen Thronhimmel auf teppichbelegtem Hautpas sitzt, umgeben von vier allegorischen Figuren, während vorn am Fuße der Treppe die Siegesgöttin das kaiserliche Wappen kränzt; letztere eine der schönsten Figuren, welche die Manufaktur gefertigt hat. Auch für dieses Stück mußten z. T. neue Modelle an Stelle der alten nicht mehr brauchbaren des vorigen Jahrhunderts angefertigt werden; dasselbe wurde für Prinz Georg von Preußen hergestellt. Über den Verbleib des Originalaufsatzes, ohne Zweifel eine der bedeutendsten Arbeiten der Manufaktur überhaupt, ist bisher nichts Sicheres zu ermitteln gewesen. — Eine andere große Arbeit, das Tafelservice, Teil des Speisezimmers, welches 14 preußische Städte den kronprinzlichen Herrschaften zur silbernen Hochzeit 1883 als Geschenk darbrachten, ist bereits früher zur Ausstellung gebracht worden.

Eine zielbewußte künstlerische Leitung der Manufaktur mußte nach zwei Richtungen zunächst thätig sein: es galt einerseits die Modelle zu vermehren und zu verbessern, andererseits die dekorative Ausstattung zu heben.

Für die Thätigkeit der plastischen Abteilung spricht die Zahl von 435 neuen Modellen von Figuren, vorwiegend aber Gefäßformen, welche innerhalb der letzten 4 1/2 Jahre hergestellt sind, während 317 Stücke älterer Modelle neu aufgearbeitet und in den Handel gebracht wurden. Unter den neuen Modellen sind eine große Anzahl Stücke zu erwähnen, welche speziell für Bronzefassung bestimmt sind: Vasen- und Lampenkörper, Teile von Schreibzeugen, Vasen, Uhren, Leuchtern 2c. Fast durchweg sind dieselben mit farbigen Glasuren dekorirt und von verschiedenen Berliner Fabriken[1]) in Bronze, patinirt und unpatinirt, gefaßt. Das „Magazin für Berliner Kunstgewerbe" (H. Hirschwald) hat sich die Förderung dieses Zweiges der Berliner Industrie besonders angelegen sein lassen und manches Gute geschaffen. Es ist andererseits leider nicht zu verschweigen, daß diese Bronzearbeiten z. T. selbst mäßigen Ansprüchen nicht genügen hier liegt noch ein weites Feld fördernder Thätigkeit in Berlin offen. Von den neuen Modellen an Gefäßen geben wir die Uhr und die große Vase in Abbildung: beide sind charakteristische Proben dafür, daß sich die Modelleure mit großem Geschick die schwierigen Formen des Rococo, den eigentlichen Porzellanstil, zu eigen gemacht haben. Die große Vase ist noch nicht dekorirt; die Uhr, in Eisenrot und Gold staffirt, bildet das Hauptstück einer reichen Garnitur für den Toilettentisch, welche auf Bestellung des Prinzen Albrecht von Preußen, Regenten von Braunschweig, für dessen hohe Gemahlin gefertigt ist. Erwähnen möchten wir unter den neuen Modellen noch eine Kassette in Form einer Kommode, einen schönen dreiteiligen Tafelaufsatz, zwei Wandblaker verschiedener Größe, endlich eine prachtvolle Jardinière von 70 cm Breite, welche in Blau unter Glasur und Gold dekorirt ausgestellt ist.

Mit Recht hat man, namentlich hinsichtlich der Figuren, auf die alten schönen Modelle der Manufaktur zurückgegriffen. Eigentlich ist die Herstellung dieser zierlichen Rococofigürchen nie unterbrochen worden; die meisten sind nur neu aufgearbeitet, eine Anzahl wieder in den Handel eingeführt. Es ist eigentümlich, daß keiner der mannigfachen Versuche, ganz neue Figurenmodelle für Porzellan herzustellen, einen durch-

1) Zu nennen sind hier: Arnd & Marcus, Busch & Co. (vormals P. Stotz); J. Guggenbichler; R. Frister.

schlagenden Erfolg erzielt hat. Allerdings haben sich nicht immer berufene Künstler an diese überaus schwierige Aufgabe gewagt; man hat dieselbe wohl meist unterschätzt, wie man heute überhaupt die Bedeutung der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts noch nicht in vollem Umfang erkennt. Die — meiner Meinung nach völlig berechtigte — Zusammenstellung, resp. Vergleichung der Porzellanfiguren mit den tanagräischen Terrakotten gilt heute noch als Ketzerei; und doch wird einst die Geschichte der Plastik des 18. Jahrhunderts gerade dieser Figürchen und Gruppen sich ernstlich anzunehmen haben. Zu keiner Zeit ist auf dem Gebiete der Kleinplastik Großartigeres geleistet worden als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die heute noch so gut wie unbekannten Schöpfer jener liebenswürdigen Gebilde wird man einst als Künstler von Gottes Gnaden preisen.

Gegen die Schönheit der Figuren des vorigen Jahrhunderts kommen nun die beiden Figuren nicht ernstlich in Betracht, welche die Manufaktur durch den Bildhauer Römer hat herstellen lassen: zwei Damen im moderner Gesellschaftstracht. Wir erwähnen sie als immerhin beachtenswerte Proben des Bestrebens, sich von den traditionellen Rocoeofiguren loszusagen und dem modernen Kostüm den Weg in die Plastik zu bahnen; andererseits beweisen gerade diese Versuche, daß das Studium der alten Modelle unerläßlich ist, um gute neue Figurenmodelle für Porzellan zu gewinnen. — An nichtfigürlichen Modellen sind wesentlich Kaffee-, Thee- und Tafelgeschirre neu hergerichtet; dazu kommt eine größere Anzahl Vasen, vor allem aber der prachtvolle Spiegelrahmen aus dem neuen Palais in Potsdam, dessen Bekrönung und Fußleiste den Anfang dieses Berichtes ziert.

Die Porzellane selbst sind teils weiß, teils dekorirt aufgestellt, einige Modelle in beiden Zuständen. Besonders ist der Dekoration des Hartporzellans und seiner Verbesserung sorgfältige Pflege zuteil geworden. Vor allem bedurfte die Blumenmalerei einer durchgreifenden Regenerirung, da dieselbe im Lauf der Jahre völlig verkommen war. Und gerade auf diesem Gebiet hat sich gezeigt, was verständige Anleitung und richtige Benutzung guter alter Muster in relativ kurzer Zeit zuwege bringen kann: selbst die heftigsten Gegner der Manufaktur müssen zugeben, daß hier nicht bloß Fortschritte gemacht sind, sondern daß das Institut heute wieder völlig auf der Höhe steht. Die Berliner Manufaktur hat im vergangenen Jahrhundert bekanntlich alle übrigen Porzellanfabriken in der Blumenmalerei übertroffen: sie überragt dieselben ohne Frage auch heute wieder. Einige Schüsseln mit verschiedener Art der Blumenmalerei mögen hier besonders erwähnt sein; das oben erwähnte Service für den Kronprinzen, mit Malerei ohne Kontur, ist von absoluter Vollendung.

In der Staffirung der Figuren sind verschiedene Versuche ausgestellt. Auch hier zeigt sich deutlich, daß das vorige Jahrhundert das Richtige gefunden hatte. Alle mit schweren Farben dekorirten Figuren sehen plump aus und wirken nicht; die schweren gemusterten Gewänder lasten und fügen sich dem kostbaren Material nicht an. Das Porzellan verlangt eben durchzuleuchten, es verträgt kein Zudecken mit Farbe. Man ist daher in jüngster Zeit wieder zu dem Prinzip der früheren Dekoration zurückgekehrt, übrigens nicht ohne einige zweckmäßige Verbesserungen erreicht zu haben: von entzückender Schönheit sind fünf Gruppen (Modelle an F. E. Meyer † 1785) der Künste, die alle anderen Figuren der Ausstellung weit hinter sich lassen.

Als Proben feinster Dekoration sind einige kleine Dosen ausgestellt, bei welchen die durch zarte Reliefs geteilten Flächen in geschickter Weise durch Blumengehänge, kleine Figurengruppen 2c. gefüllt sind. Auch die Farbenstimmung ist zum Teil recht gut gelungen.

Die Palette der Scharffeuerglasuren wurde vergrößert; ein Serviee mit gelblicher Glasur zeigt die Verwendbarkeit der farbigen Glasur zu Gebrauchsgeschirren. Ebenfalls wurde die Farbenskala der doppelt übereinanderliegenden Glasuren vermehrt, von denen die obere die untere an einzelnen Stellen durchscheinen läßt (craquelé). In diesen Techniken ist eine umfassende Kollektion größerer und kleinerer Geräte ausgestellt, welche in der Dekoration überaus große Mannigfaltigkeit zeigen. Dabei sind die durch das Über- und Durcheinanderlaufen der Glasuren sich ergebenden Zufälligkeiten sehr geschickt benutzt und durch Staffirung glücklich verwertet. Ganz hervorragend ist der Körper eines großen Leuchters zu 24 Kerzen mit tiefblaugrüner Glasur, auf den die Wirkungen eines Herbstregens durch das Fallen der Blätter und die Bewegung der

Fische im Wasser zur Anschauung gebracht ist. Gefäße mit einer anderen Art craquelé, welche diese Risse nicht in der Glasur, sondern in der Masse unter der Glasur zeigt, sind als Versuchsstücke vorhanden.

Die Malerei unter Glasur ist hauptsächlich durch das der Manufaktur eigene, soge-

Die Palette der Scharffeuerfarben auf Glasur ist ebenfalls bereichert worden. Einige Stücke mit einer neuen blauen Farbe auf der Glasur gemalt und im Scharffeuer gebrannt, zeigen, daß mit Sicherheit größere Stücke in dieser Weise angefertigt werden können. Hierher gehört die oben erwähnte große Jardinière



Uhr, modellirt und ausgeführt in der königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. (0,51 H.)

nannte blausterngerippte Muster vertreten. Da für dasselbe keine feststehenden Zeichnungen mehr vorhanden waren, blieb die Ausführung im einzelnen mehr oder weniger der Willkür des Dekorateurs, nicht immer zum Vorteil der Malerei, überlassen. Das Muster ist daher für die verschiedensten Geschirre nach alten Vorbildern neu gezeichnet und festgestellt worden.

und eine im Dekor, Blumen in einem Korb, vorzüglich gelungene runde Platte von 80 cm Durchmesser, als Füllung einer Supraporte bestimmt.

Das Verfahren der Herstellung von reliefartig aufgetragener, transparenter und opaker Emaille für Hartporzellan, welche im Muffelfeuer bei Silberschmelze aufgebrannt wird, ist erheblich vervollkommnet; die Schwie-

rigkeiten, welche der Verwendung dieser Technik für Hartporzellan entgegenstanden, sind gehoben worden. Soviel bekannt, ist die königliche Manufaktur der einzige Porzellanfabrik, welche in derselben Weise durchsichtige farbige Emails auf Hartporzellan herstellt.

Mit dieser Technik lassen sich Arbeiten von höchster Schönheit herstellen: es ist fast Goldschmiedearbeit, welcher man hier auf Porzellan begegnet. Allerdings verlangt die Technik überaus sorgfältig durchgezeichnete Muster, zu deren Herstellung man hoffentlich bald geeignete Künstler heranziehen wird. Eine Anzahl daß farbige Glasuren und craquelé für die Fabrikation des Segerporzellans besonders geeignet sind; die hellgrünen, roten und gelben Nüancen des Segerporzellans lassen sich in Hartporzellan nicht herstellen. Zur Dekoration des Segerporzellans sind vorzugsweise Unterglasurfarben verwendet. Ein prachtvolles Panneau, Blumen mit reicher Umrahmung auf einzelnen Fliesen gemalt, sowie kleinere Platten erregten schon vor Jahresfrist allgemeine Aufmerksamkeit. Für das Segerporzellan sind übrigens eine ganze Anzahl besondere Formen modellirt worden, namentlich besteht die Mehr-




Zwei Porzellanfiguren der königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. Modelle des 18. Jahrhunderts.

Dessertteller mit einem zierlichen Randmuster zeigen, welche prachtvolle Wirkung sich mit diesen durchsichtigen Emails erzielen läßt.

Bekanntlich ist es vor einigen Jahren dem Vorsteher der mit der königl. Porzellanmanufaktur verbundenen chemisch-technischen Versuchsanstalt, Prof. Seger, gelungen, ein Porzellan zu erfinden, welches seinen Namen trägt. Sein im Vergleich zum Hartporzellan erheblich geringerer Schmelzpunkt für Masse und Glasur ermöglicht die Verwendung der Mehrzahl der in der Steingutfabrikation üblichen Farben. Eine Anzahl der oben erwähnten mit Metallfassungen versehenen Gefäße und Platten zeigen, zahl der für Bronzefassungen bestimmten Körper aus diesem Material.

Im wesentlichen sind dieselben Techniken zur Dekoration der Segerporzellane wie beim Hartporzellan benutzt; besonders zu erwähnen sind: die Verwendung von Reliefemail für Scharffeuer und Muffelfeuer, die mosaikartig eingelegten farbigen Glasuren, sowie färbende Metalllösungen zur Erzielung zarter Fondfarben, z. B. eines sehr schönen Rosa, dem rose Dubarry des alten Sèvres ähnlich. Die Fortschritte in der Fabrikation von „Segerporzellan“ mit „chinesisch-roter“ (kupferoxydulhaltiger) Glasur sind bedeutend. Das Rot

kann jetzt fabrikmäßig und mit den anderen farbigen Glasuren in demselben Ofen gebrannt werden. An einigen Porzellanen findet sich das Kupferoxydul als rote Unterglasurfarbe zugleich mit anderen Farben verwendet. An dieses chinesische Rot, welches auch mit Reliefemail dekorirt ausgestellt ist, knüpften sich bei der Erfindung große Hoffnungen, die sich leider nicht erfüllt haben. Inzwischen hat man die Fabrikation auch in Sèvres erfunden, aber das Publikum bringt der Farbe wenig Sympathie entgegen. In größerem Maßstabe ist das Segerporzellan zur Herstellung farbiger Fliesen unter Benutzung einer der oben angeführten Techniken angewendet. Die ausgestellten Proben zeigen, daß man die vielfachen technischen Schwierigkeiten, welche sich der Herstellung von Porzellanfliesen entgegenstellten, so ziemlich überwunden hat: die Muster bedürfen dagegen noch erheblicher Verbesserung.

Es ist berechtigt, wenn man an die Leistungen eines so großen öffentlichen Instituts einen höheren Maßstab angelegt als an die Erzeugnisse einer Privatfabrik. Es ist andererseits erklärlich, daß nach kurzer Zeit erneuter lebendiger Thätigkeit in einer Jahrzehnte lang stagnirenden Fabrik nicht gleich alles wieder auf der alten Höhe stehen kann und sich mancher Versuch und Anlauf, der gemacht wird, später als nicht stichhaltig und ergiebig erweisen wird. Man wird vernünftigerweise nicht jedes Jahr eine neue Entdeckung erwarten, sondern sich der weiteren Verfolgung und Sicherung gewonnener Resultate freuen. Tritt man mit dieser Überzeugung unbefangen an die Arbeiten der Manufaktur heran, deren Resultate in dieser Ausstellung vereint sind, so wird man zugeben müssen, daß hier eine lebhafte ernste Thätigkeit herrscht, die unbekümmert um die augenblickliche Mode hohen Zielen zustrebt; man wird ferner zugestehen, daß auf gewissen Gebieten schon sehr Erhebliches geleistet wird, Einzelnes geradezu vollendet ist. Notwendig ist für diese Art der Beurteilung allerdings, daß man sieht, was da ist — nicht bloß vermißt, was noch fehlt. Daß Experimente Geld kosten, weiß jeder vernünftige Mensch; sobald durch dieselben etwas gewonnen wird, wie hier, so schadet es nicht, wenn die Kosten im Anfang höher sind als die Einnahmen.

Allerdings ist die königl. Manufaktur jetzt noch auf Einnahmen angewiesen: man verlangt von ihr höchste künstlerische Leistungen und gute Verkaufsware. Ob sich dieser Standpunkt auf die Dauer wird halten lassen, soll hier nicht erörtert werden. Wohl aber darf man fragen, ob jetzt, da die Arbeiten der Manufaktur dazu eine Berechtigung geben, die Zeit noch nicht gekommen ist, derselben seitens des Staats größere Aufträge behufs Ausschmückung der Staats- und sonstigen öffentlichen Gebäude zu überweisen; mit anderen Worten: die Herstellung der Verkaufsware einzuschränken und mehr vollendet künstlerische Arbeiten herzustellen, wie in Sèvres. Der preußische Staat, dessen Budget ungefähr eine Milliarde beträgt, kann sich den Luxus einer derartigen Manufaktur — Frankreich besitzt deren drei — schon gestatten: der öffentliche Kunstfonds ist obenhin unbedeutend genug. Und in der inneren Ausstattung der Ministerhotels, der Gesandtschaften Universitäten, Museen &c. ist noch mancher Platz auszufüllen, wozu die königl. Porzellanmanufaktur recht gut in gleicher Weise herangezogen werden könnte wie Sèvres. Hoffen wir daß diese Zeit bei uns nicht mehr fern ist.

Kunstgewerbliches aus München.

Von H. E. von Berlepsch.

Gelegentlich der Beschauung neuer Publikationen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes kam mir kürzlich — ich wurde durch Herrn Prof. v. Lützow auf das Werk aufmerksam gemacht — das zweibändige Werk eines Franzosen (Carrier-Belleuse) unter die Hand, betitelt: „L'application de la figure humaine aux arts décoratifs et industriels". Blatt um Blatt weist originelle Entwürfe auf, und was mich am meisten daran freute, war das absolut eigentümliche Fußen dieser höchst künstlerisch empfundenen Zeichnungen auf einem Grund und Boden, den der Autor sich selbst geschaffen hat. Nirgends treten einem da

Linien, Motive oder ganze Kompositionen entgegen, bei deren Anblick man sich besinnt, in welcher Mappe des Kupferstichkabinets das gleiche oder zum mindesten einen fabelhaft ähnlichen Zwillingsbruder man gesehen habe. Abgesehen aber von der absoluten Originalität, die sich in diesen Blättern, die sich in französischen Produkten überhaupt ausspricht [1]) (weil die Leute eben nicht vom Kopiren allein leben), erfreute mich vor allen Dingen eines: ein gewisses Maßhalten mit dekorativem Apparate. Da sind z. B. Theekessel, Kaffeekannen und dergl. (z. B. Blatt 39, 42, 63, 180, 142 u. a.), an denen vor allem die Grundform des Gefäßes, der eigentliche Kontur, prononcirt ist, woran sich in zweiter Linie erst die figürlichen Beigaben anlehnen, als an den eigentlichen Körper, um den es sich handelt. Eines anderen Umstandes noch sei hier erwähnt. Tragendes und Getragenes stehen, wo ich diese Blätter genau anschaute, stets in einem richtigen statischen Verhältnis; wie oft aber sieht man nicht gerade hierin ein vollständiges Aufgeben von auch nur annähernden Möglichkeiten, und es wird so einem armen menschlichen Figürchen oft Zeug zum Tragen aufgeladen, unter dessen Last es in Wirklichkeit nicht bloß zusammensinken, nein, erdrückt, zermalmt würde. Thut nichts; dafür ist's ja unempfindendes Material — raisonniren die künstlerischen oder unkünstlerischen Erfinder solcher Objekte. Diese und ähnliche Betrachtungen stellte ich im weiteren Verlaufe desselbn Nachmittags an, der mich von der Buchhandlung in das Ausstellungslokal des Bayerischen Kunstgewerbevereins führte. Nicht, daß ich hier nicht auch Erfreuliches, ja sehr Erfreuliches vereinzelt gefunden hätte; bewahre. Nur die große Menge gähnte mich an — es waren fast lauter Bekannte, mit denen ich der Form nach schon seit Jahren vertraut war, oder es waren wenigstens die Basen, Vettern, Schwäger, kurzum alles das, was man in einer so wohl ausgebildeten Familie braucht. Und da ist's nun eine bekannte Geschichte, daß, wenn man sich mit Freunden und Bekannten ausgesprochen hat, daß, wenn gar keine verdeckte Falte noch irgend etwas Interessantes zu bieten imstande ist, die Langweile, das Gähnen anfängt. So soll es neuerdings vielen Besitzern von Renaissancezimmern gehen, welch letztere vor einem Dezennium erst oder gar noch später aus des Schreiners Werkstätte hervorgegangen sind, und zwar unter dem begeisterten Jubel der Besteller. Jetzt giebt's schon gar viele, die da sagen, die „deutsche Renaissance" wachse ihnen zum Hals heraus, und sie möchten etwas anderes. Ja was denn? Fertige Braten auf der Speisekarte der Stile sind doch nicht so ohne weiteres zu jeder Tagesstunde zu haben, wie sich dies für ein gutes Gasthaus mit richtiger Speisekarte gehört, selbst nicht, wenn man sich ganz direkt aufs Kopiren verlegt, was wir ja seit einiger Zeit par excellence betreiben. Halt, die Japaner, das wär' so was! Ja, wenn's nur nicht so schwer wäre! Denn bei diesen Leuten beruht die Produktion auf ganz ureigener Anschauung, mit der es nicht so ohne weiteres geht wie mit einem ausgeliehenen Rock, den man ganz einfach anzieht und trägt, wobei es denn auch vorkommt, daß so ein Kleidungsstück ganz gut sitzt. Das ist nun zum Beispiel bei einer großen Vase von Villeroy & Boch in Mettlach gar nicht der Fall. Was uns bei der farbigen Dekoration von japanischen Gefäßen, seien sie aus gebranntem Material oder aus Metall, freut, ist vor allem jene außerordentlich feine und harmonische Farbenstimmung, die sich nirgends in brutalen Kontrasten ergeht, selbst dann nicht, wenn von weichen, gebrochenen Tönen kein Gebrauch gemacht, sondern kräftige Farbengebung angewendet wird. Gelegenheit in Hülle und Fülle dies zu sehen, gab die japanische Abteilung auf der Nürnberger Ausstellung 1885. Das im Bayerischen Kunstgewerbeverein momentan ausgestellte Objekt

---

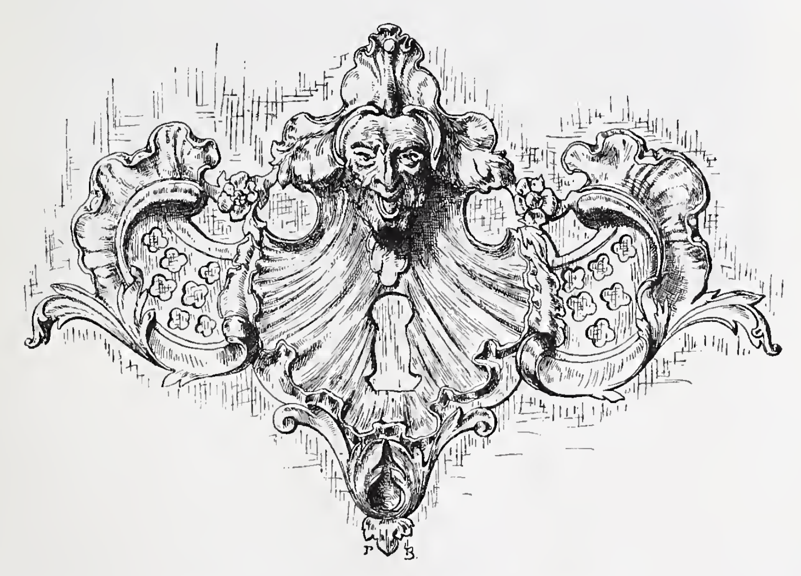
1) Man möge mir hier nicht Vorwurf aus etwas machen, was sonst oft gerade Deutschen gegenüber in Wahrheit zu einem solchen gemacht werden muß, daß sie blind Ausländisches dem Einheimischen vorziehen. Nein, wenn wir offen sein wollen, so liegt der Kasus hier etwas anders. Was die künstlerische Ausbildung anbetrifft, so lernen anderwärts die Leute ganz einfach mehr und ernster, als dies gerade an manchen deutschen Akademien und ähnlichen Instituten der Fall ist. In Paris läßt man z. B. die jungen Leute Jahre hindurch Aktstudien machen, und zwar den ganzen Tag über; auf der Münchener Akademie werden im Verlaufe des Winters im ganzen 12 Akte für sämtliche 400 und etliche Schüler gestellt, die dann partienweise zu diesem Studium am Abend zugelassen werden. Es kann dies kein Vorwurf für die Kräfte der Akademie sein; das Grundübel besteht darin, daß der Staat nicht die nötigen Mittel bewilligt. Die neue Akademie freilich — — — — — —

obengenannter Firma, die sonst durch oft vortreffliche Arbeiten sich einen Weltruf erobert hat, ermangelt all jener Eigenschaften, die einem Gegenstand den Stempel voller künstlerischer Gestaltung zu geben vermögen. Die Unebenheiten der Oberfläche verraten allzu sehr die Matrize, die da und dort in den feuchten Thon gedrückt wurde und keine feinere Überarbeitung aufweist, die angewendeten Farben, welche einen unverstandenen Naturalismus in der Dekorationsmanier zum Hauptfehler haben, sind unsympathisch in ihrer ganzen Wirkung. Mit viel mehr Glück ist eine ähnliche Dekorationsweise verwendet an einem Spiegelschranke von Puttlitz in München, dessen Umfassung aus (imitirtem) Bambus besteht, derweilen die Flügel des Kästchens Gezweige mit Vögeln aufweisen, ähnlich wie wir sie in den japanischen Bilderbüchern zu sehen gewohnt sind. Die Zeichnung ist auf dem hellen Holzgrunde zum Teil eingebrannt; stellenweise ist auch einmal etwas Farbe, aber in bescheidenem Maßstabe, angewendet. Das radikale Gegenteil hiervon ist ein maurischer Kasten von Karl Brassart in Stuttgart, über dessen Flächen sich die ungebrochensten Töne, wie Gold, Zinnober, kobaltblau, verbreiten. Die einzelnen ornamentalen Elemente ahmen hier jene gebrannten Fliesen nach, mit denen die Wände der Alhambra (beispielsweise) bis in Manneshöhe verkleidet sind, die Azulejos. Soviel ich mich nun erinnere, und ich habe eine ziemliche Anzahl alter arabischer und maurischer Gegenstände am Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung gesehen, ist bei Schreinerarbeiten von einer hochgradigen Farbenanwendung abgesehen, und die Arbeit in Holz zeigt sich vorwiegend als solche. Originell in der Erscheinung, sympathisch in der Farbe berührt eine reiche Kollektion von keramischen Produkten, welche Paniel in Benrath ausgestellt hat. Es sind meist einfache, große Formen, oft ganz archaistisch gehalten, mit wenig äußerer Dekoration, hin und wieder ein aufgelegter Blütenzweig oder ein Frosch, eine kleine Fratze. Bezüglich der Farbe sei bemerkt, daß einzelne Gefäße mit sehr viel Geschick alte patinirte Bronze imitiren; die anderen sind in tiefem Braunrot gehalten. Sicher aber ist, daß diese Gefäße in der gesunden äußeren Erscheinung vorteilhaft abstechen von anderen keramischen Erzeugnissen, die den nimmer zur Ruhe kommenden Landsknecht, das Edelfräulein farbig und oligochrom zeigen. An einer Reihe von Tintenfässern und ähnlichen Objekten aus Cuivre poli von Bombach, Erland u. a. sieht man sozusagen vor lauter Bäumen den Wald nicht, d. h. es ist an jedem Wulst, an jedem Rundstab, auf jeder bauchigen Fläche eine solche Anhäufung von ornamentalen Motiven, daß das Auge nirgends zur Ruhe kommt und eine eigentliche, ausgesprochene Form nicht klar ersichtlich wird. Zum Teil sehr fein wirken einzelne Produkte des in dieser Hinsicht längst bekannten Münchener Kupferschmiedemeisters Seitz, der vielleicht in der rein malerischen Behandlung oft etwas zu weit geht. Hier nun sind ein paar Humpen und ähnliche Gefäße in geschwärztem Metall zu sehen, an dem einzelne Partien, mit sehr weiser Wahl der Ausdehnung, vergoldet sind. Außer diesen Objekten sind noch eine Menge anderer getriebener Gegenstände von demselben Meister ausgestellt, dessen künstlerische Kraft Maler J. Kellner in München ist. Von anderen Erzeugnissen der Metallotechnik sei genannt eine sehr schöne gotische Laterne auf dreifüßigem Ständer von Kirsch in München und als eine, wenn auch in manchen Beziehungen über das Ziel hinausschießende, so dennoch sehr gute Leistung der eiserne, für ein Jagdzimmer berechnete Lüster von Hildebrand in München. Was man sonst in unseren Jagdzimmern an dergleichen Dingen zu sehen bekommt, nämlich jene Leuchter aus Hirsch- und Rehgeweihen — von den sogenannten Leuchterweibchen, die en masse ausgestellt sind, will ich absehen — ist meistens erschrecklich geschmackloses Zeug und ohne irgend welche künstlerische Empfindung zusammengeschraubt und geleimt. Hildebrand hat hier Rehgeweihe, Eberzähne und dergleichen mit getriebenem, stark naturalistischem Ornament so glücklich zu vereinigen gewußt, daß wir eine förmliche Freude an diesem Objekt empfanden. An einem kreisrunden Gestell befinden sich neun Leuchter, deren Träger, Rehgeweihe mit darum sich windenden Farnen, für sich reizend ausgebildet sind. Die Verbindung mit der Decke wird durch getriebene Blumenranken hergestellt, die sich oben in einem aus Eberzähnen hergestellten Knopfe vereinigen. Weniger unter das zu zählen, was wir als durchaus mustergültig hinstellen möchten, sind die Leuchter und der Tafelaufsatz von G. Grohe

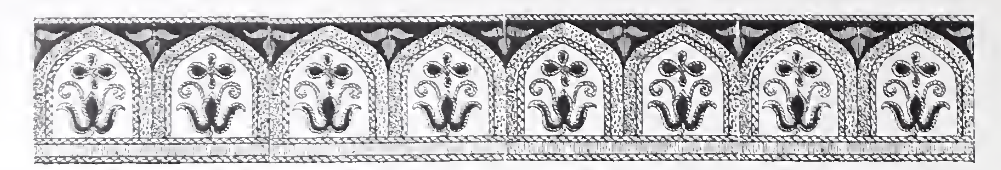
in Berlin. Die bei dem letzteren auf zwei Seiten des Unterbaues placirten Muscheln sind entschieden zu sehr stilisirt. Wir haben es in einem solchen Falle nicht mit einem architektonischen Gebilde zu thun, das eine gewisse Strenge in der Durchbildung erfordert, sondern mit einem Dinge, an dem sich die ganze Freiheit des Plastikers manifestiren darf und soll — das Material ladet doch geradezu dazu ein, und die Silhouette leidet sicherlich nicht darunter, wenn nicht auf beiden Seiten der rechte, echt akademische Zopfzirkelschlag sich bemerkbar macht. Bei den ersteren ist vor allem ein schon weiter oben angeführter Umstand auszusetzen: eine Nereidengruppe findet ihren Kulminationspunkt in einem emporgeschwungenen Füllhorn, das allenfalls für die figürliche Komposition die richtigen Dimensionen hat. Nun quellen aber aus diesem Füllhorn sieben schwere Leuchterarme hervor — ein Ding, das an sich schon unlogisch genug ist, als daß es weiter erörtert zu werden brauchte. Von sonstigen Metallwaren sei noch die reichhaltige Ausstellung von J. Lichtinger in München erwähnt, der wie immer mit einer stattlichen Zahl künstlerisch ausgeführter Gegenstände hier vertreten ist.

Unter den Holzarbeiten nimmt unbedingt den ersten Rang ein der prächtige zopfige Schrank von B. Kohlbecker in München, eine nach allen Seiten hin ganz untadelhafte Leistung, technisch sowohl wie künstlerisch. Bildhauerarbeit sowohl wie Einlagen sind mit einer Feinheit und Accuratesse gearbeitet, die alles Lob verdient. Radspieler hat ebenfalls einige tüchtige Rococoschnitzereien, Rahmen, Konsolen ꝛc. ausgestellt, wogegen der Spiegelrahmen von Pütterich füglich hätte wegbleiben dürfen; er ist gar zu klobig. Ein Gueridon in Barock, hervorgegangen aus der Schnitzschule in Partenkirchen, ist ebenfalls als tüchtige Leistung zu verzeichnen. An Holzarbeiten ist sonst noch manches da, ohne daß es jedoch gerade nennenswert erschiene, Uhrgehäuse und auch jene „echten" Stühle, die in München längst den Namen „Folterstühle" führen.

Unter den Textilarbeiten, resp. Stickereien ist vor allem eine in Kreuzstich ausgeführte Handstickerei mit Anwendung mehrerer Farben von Frau E. Maeß in München hervorzuheben, deren elegante Zeichnung sowohl wie harmonische Farbenzusammenstellung dem Erfinder, Herrn J. Maeß, alle Ehre machen. Wie dergleichen Dinge durch allzu weite Anforderung an die Darstellung sich zuweilen ins Ungeheuerliche versteigen können, zeigt eine Bordüre von Boeschenstein in München, bei deren Figuren an einem Bein bis zu drei Schenkelbrüchen vorkommen. Das ist doch gewiß genug und dürfte selbst für den Verfertiger einleuchtend sein. Es darf bei solchen Arbeiten (Kreuzstich) entschieden in der Anwendung jeder beliebigen Kurve nicht jene Freiheit herrschen, die ein absolut freies Manipuliren mit den handwerklichen Materialien voraussetzt, sonst geraten wir in stillose Ungeheuerlichkeiten.



Schlüsselschild in Bronzeguß. Gewerbemuseum in Düsseldorf.



Aufnäharbeit, Schnur und Sammet auf Seide. Italien, 16. Jahrh.

Bücherschau.

F. de Mély, Le trésor de Chartres 1310—1793. Paris 1886, Alphonse Picard. 8°. XLIX und 136. Mit Abb.

In der oben genannten Schrift liegt nicht ein Tafelwerk, sondern ein illustrirtes Textbuch vor; der Verfasser hat damit ein nachahmenswertes Muster für die Publikation von Schatzverzeichnissen aufgestellt, wenn es ihm selbst auch nicht gelungen ist, das Programm mit künstlerischer Klarheit durchzuführen.

Was er seine (sich über 50 Seiten verbreitende) Einleitung nennt, ist das Resumé seiner Studien, in welchen er die alten Schatzverzeichnisse und den jetzigen Bestand der Schatzkammer mit den Lokalüberlieferungen und den geschichtlichen Ereignissen, welche Chartres berührt haben, verarbeitet hat. Dieser Teil ist für die kursorische Lektüre bestimmt. Er ist so elegant und fließend geschrieben, so voll von interessanten Mitteilungen, daß kaum jemals eine fesselndere Schilderung eines Kirchenschatzes aus wissenschaftlicher Feder geflossen ist.

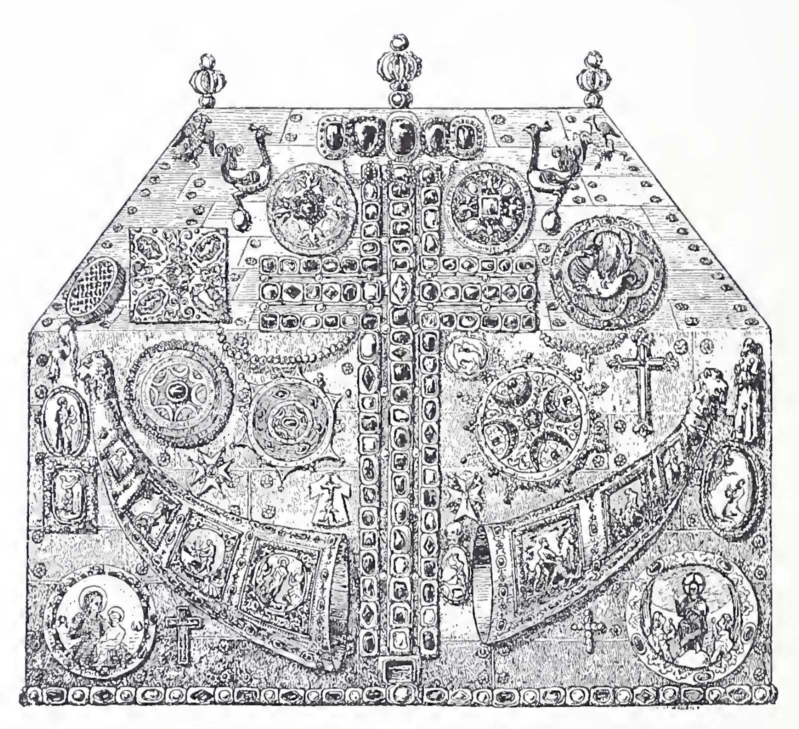


Fig. 1. Schrein des heil. Hemdes. Höhe ca. 32 cm. (Kathedrale zu Chartres.)

Den zweiten Teil bildet der eigentliche Text des Buches mit etwa 100 Seiten. Er giebt das Inventar von heute (vollständig?) mit den nötigen Hinweisen auf die Litteratur und mit

sehr beachtenswerten eigenen Anmerkungen. Den Schluß bilden die „pièces justificatives“; alte Inventare und andere urkundliche Nachrichten, auf welche im Text verwiesen ist.

Die wichtigsten Reliquien, welche in Chartres bewahrt werden, sind das Hemd und der Schleier der heiligen Jungfrau. Wenn auch die Urkunden zum Beweise dieser ehrwürdigen Provenienz fehlen, so ergiebt doch die wissenschaftliche Prüfung ein so hohes Alter für die Stoffe, daß man keine Veranlassung hat, der Tradition entgegen zu treten. Der Schrein, der diese Reliquien bewahrt, gehört zu den merkwürdigsten; er ist von Goldplatten (um einen Holzkern) gebildet (Fig. 1.) und erhält seinen reichen Schmuck durch aufgeheftete Votivgaben, wie wir es, wenn auch in geringerer Ausdehnung, an russischen Heiligenbildern und an mehreren Monstranzen in Deutschland (am reizvollsten an der Überlinger) sehen. Die Beschreibung dieser einzelnen Stücke nimmt einen großen Teil des Mély'schen Verzeichnisses ein und sie erhält den allergrößten Wert dadurch, daß von sehr vielen dieser durch Kunst und Altertum ehrwürdigen Kostbarkeiten der Schenkgeber und der Anlaß der Schenkung oder wenigstens die Zeit der Entstehung nachgewiesen werden kann. So befinden sich hier zwei Stücke, welche der Herausgeber auf die kunstreiche Hand des heiligen Eligius selbst glaubt zurückführen zu dürfen — rechten kann man mit ihm darüber nicht, wenn man den Gegen-

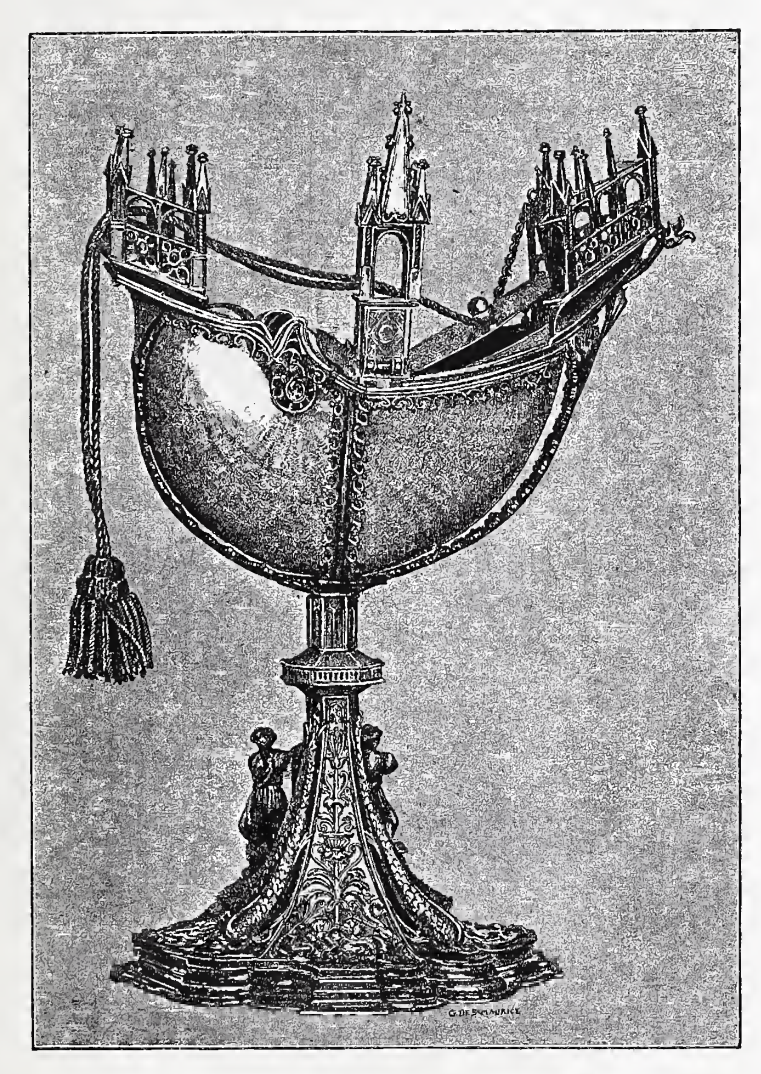


Fig. 2. Weihrauchschiff 1540. Höhe 27 cm. (Kathedrale zu Chartres.)

stand nicht selbst gesehen hat —, ferner zwei hochinteressante Hifthörner, schon im Inventar von 1315 erwähnt, von welchen das eine „Rich(ardus) Wart me fe(cit)" bezeichnet ist.

Es scheint, daß keine neue Aufnahme des Reliquiars zu erlangen war, und so reproduzirt es Mély nach einer alten Abbildung. Man sieht darauf ganz oben die beiden Adler, welche Eligius gemacht haben soll, und unten die zwei Hörner, die freilich auf dieser Zeichnung ein relativ modernes Aussehen haben. Die geschnittenen Steine, die ehemals den Schrein zierten, sind in der Revolutionszeit ausgebrochen worden und befinden sich jetzt in dem Pariser Medaillenkabinett. Der Jupiter der großen Kamee ist wegen des ihm beigegebenen Adlers im Mittelalter für einen Johannes Ev. gehalten und mit einer entsprechenden Inschrift versehen worden.

In Bezug auf den ersten Verfertiger des Schreines ist ein Irrtum bei Labarte zu korrigiren. Er nennt (Arts industriels I S. 177) Teudon um 991 als den Meister; Mély weist nach, daß nicht dieser Teudon, sondern nur ein anderer, der 1106 und 1120 genannt wird, in Betracht kommen kann, und charakterisirt ihn als Stifter, nicht als Meister.

Unter den von Mély in Abbildung mitgeteilten kirchlichen Geräten dürfte das auch hier Fig. 2. wiedergegebene Weihrauchschiff das meiste Interesse erregen. Es ist aus einem Nautilus gebildet, oben mit gotischen Motiven, unten mit einem Renaissancefuß; die Gotik nicht minder elegant behandelt als die Renaissance. Laut Inschrift ist das schöne Stück eine Stiftung von 1540. Der Verfasser erkennt die an demselben vorkommenden Renaissancemotive wieder an den 1539 vollendeten Chorschranken der Kathedrale und nimmt, anscheinend mit Recht, einen Einfluß derselben auf die Goldschmiedearbeit an. Auch in deutschen Schatzkammern findet man zuweilen Arbeiten, welche aus einer Mischung von gotischen und Renaissanceteilen bestehen. Man schreibt sie gern zwei verschiedenen Perioden zu, doch scheint das vorliegende Stück ein einheitliches zu sein und in seiner Mischung von Gotik und Renaissance denselben Geist zu offenbaren, der aus den Chorschranken von Chartres zu uns spricht. Lübke in seiner Geschichte der französischen Renaissance charakterisirt sie so: „Die architektonische Dekoration ist demnach in der Gesamtauffassung gotisirend, in den Details aber, namentlich an den unteren Flächen, eine überaus feine und anmutige Renaissance, die noch den Charakter der Frühzeit trägt."



Fig. 3. Kelch, von Heinrich III. der Kathedrale zu Chartres geschenkt. Höhe 21 cm.

Die Umwandlung des gotischen Kirchengerätes in Renaissanceformen ist sehr langsam vor sich gegangen. Den Renaissancefuß fanden die Künstler zwar ziemlich bald, aber gotische Fialen und Baldachine lernten sie nicht so schnell in Renaissance übersetzen. Wußte doch auch Peter Vischer nicht, wie er den oberen Teil seines Sebaldusgrabes bilden sollte, und nahm romanische Motive, um nicht gotische zu verwenden. So wird es auch unserem Künstler gegangen sein, der keine passende Renaissanceform kannte, um den Reiz hervorzuzaubern, den er mit seinen gotischen Türmchen zu erreichen sicher war.

Sehr interessant ist auch der Kelch, welchen 1582 Heinrich III. dem Schatze geschenkt hat. Wir reproduziren ihn in Fig. 3 und bemerken, daß er mit seiner für Frankreich so charakteristischen Flammendekoration ein gutes Gegenstück bildet zu dem Kelche der Sammlung Odiot, welchen Gonse (Exposition universelle 1878) veröffentlicht hat. Wenn es sich bestätigt, daß diese Art der Dekoration nur an eucharistischen Gefäßen vorkommt, so wird sie wohl auf eine konventionelle Darstellung des Blutes gedeutet werden müssen.

Wir haben mit diesen wenigen Zeilen den Inhalt des Buches keineswegs erschöpft, ja kaum angedeutet. Es hat noch ein großes archäologisches und namentlich kulturgeschichtliches Interesse. Wir sehen die französischen Könige die Sakristei brandschatzen, um Geld für ihre Kriege zu gewinnen, und nach der siegreichen Schlacht ziehen sie in die Kirche und weihen ihre Wehr und Waffen der heiligen Gottesmutter. In Jahren des Friedens ersetzen sie dem heiligen Schatze, was sie ihm in der Not genommen haben. Wir sehen die Vorsteher der Kirche, was ihnen die Könige genommen, nach Kräften wieder zurückkaufen, wir sehen selbst die Revolution Chartres mit einer gewissen Glimpflichkeit behandeln.

Wenn dem vertrefflichen Buche etwas fehlt, so ist es eine größere Zahl guter Abbildungen und eine präzisere Fassung der Einzelbeschreibungen. Der Verfasser wird auch bei seinen weiteren Arbeiten gewiß über eine größere Denkmälerkenntnis verfügen, als aus der vorliegenden Arbeit spricht.

Marc Rosenberg.

Ed. Bajot, Stilvoll eingerichtete Wohnräume in perspektivischen Totalansichten. 25 Tafeln Lichtdruck. Berlin, Ch. Claesen & Co. 5 Lieferungen à M. 12. —

R. G. — Der Pariser Architekt Ed. Bajot bietet in dieser Sammlung perspektivische Totalansichten von 25 Zimmereinrichtungen im Stil der während des 15. bis 17. Jahrhunderts in Frankreich herrschenden Dekorationsarten. Die allseitige Rücksicht auf die Bedürfnisse moderner Wohnräume und auf eine technisch leichte Ausführbarkeit hat dem Autor bei seinen Entwürfen die Hand geführt. Nur selten lassen die 45 zu 30 cm großen Zeichnungen in den perspektivischen Verkürzungen und in der Gesamtwirkung die wünschenswerte Klarheit vermissen. Die Behandlung der ornamentalen Details an den architektonischen Gliederungen und den — im Zehntel verkleinerten — Möbelzeichnungen ist überaus deutlich. Wie Bajot von jeder Andeutung der Farbe abgesehen hat, so mied er alle Licht- und Schatteneffekte, er giebt gewissermaßen das Gerippe der Dekoration in scharfer Linienbestimmtheit.

Was den stilistischen Charakter der Rekonstruktionen angeht, so hat es Bajot wohl verstanden, ohne archäologische Pedanterie seinen Erfindungen das Merkzeichen der gewählten Dekorationsweisen ungezwungen aufzuprägen. Entsprechen die Entwürfe auch nicht alle den dekorativen Bestrebungen, welche gegenwärtig bei uns gang und gäbe sind, so wird der Architekt, der Dekorateur — kurz, wer nur immer mit innerer Wohnungsausstattung zu schaffen hat, in dem Werke vielfache Anregung finden. Fast sämtliche Einrichtungen — Vestibüle, Salons, Bibliothek-, Schlaf- und Speisezimmer — gefallen durch die schlichte Art ihrer Behandlung, sie sind frei von der aufdringlichen Überfüllung unserer modischen „altdeutschen" Zimmer.

Sieben Tafeln geben gotische Einrichtungen (Taf. 1, 7, 11, 13, 14, 24), sie zeigen mit Vorliebe den entarteten Flamboyantstil und die naturalistische Ausbildung der Ornamentik und führen am weitesten ab von gegenwärtigem Stilbedürfnis. Mehr sagen zu die vier Renaissancebeispiele (François I.), sie offenbaren den Sieg italienischer Formenwelt (Taf. 2, 5, 12, 16). Wie dann der fremde Stil im Henri II. sich mit französischer Eleganz und zierlichschlanker Manier paart, zeigen die Taf. 15, 18, 21. Es folgt der Einfluß niederländischer Dekoration im Charles IX. (Taf. 9, 25) und um die Wende des 16. Jahrhunderts (Henri III., Taf. 3), dann die erneute Geltendmachung des französischen Geschmacks (Hotel Rambouillet) im Stile Louis XIII. (Taf. 4, 6, 8, 10, 17, 19, 20) und endlich die bewußte Vorkehrung französischer Eigenart im Louis XIV. Dieser Epoche sind die Tafeln 22 und 23 gewidmet.

Tidsskrift for Kunstindustri. (Herausg. vom Industrieverein in Kopenhagen. Redigirt von C. Nyrop.) I. Jahrg. 1885. Jährlich 6 Hefte in Quart. Mit zahlreichen Textillustrationen. Kopenhagen, in Kommission der Universitätsbuchhandlung G. E. C. Gad. Pro Jahrgang 6 Kronen.

A. P. — Erst gegen Ende v. J. gingen mir von befreundeter Seite in Kopenhagen die ersten drei Hefte dieser neuen Zeitschrift zu, sonst hätte ich es für Pflicht gehalten schon früher auf dies vortreffliche Blatt hinzuweisen. Die Ausgabe des 6. Heftes, welches den ersten Band zum Abschluß bringt, giebt willkommenen Anlaß, dies nachträglich zu thun und zugleich eine Übersicht über den Inhalt des ersten Bandes zu geben, soweit es sich um selbständige Artikel oder solche von allgemeinem Interesse handelt.

Bürgt schon der Name des Herausgebers, dessen höchst verdienstvolle litterarische Arbeiten auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gerechte Würdigung und Verbreitung gefunden haben, für eine glückliche und richtige Anlage des Ganzen, so haben sich andererseits auch eine stattliche Anzahl kenntnisreicher Mitarbeiter an der Zeitschrift beteiligt. Die überreichen Sammlungen Kopenhagens haben zum Teil das Material für die vorzüglichen Abbildungen geliefert, so daß der erste Jahrgang nicht nur als gelungen, sondern zugleich als Muster für alle späteren gelten darf. Hält sich die Zeitschrift dauernd auf gleicher Höhe, so wird sie zu den besten periodischen Publikationen unseres Faches zählen.

Der Text ist wesentlich der kunsthistorischen Forschung und Betrachtung gewidmet, wobei alle Perioden künstlerischen Schaffens vom Altertum bis in die neueste Zeit gleichmäßig berücksichtigt sind. Gewiß mit Recht; denn daß bloße Praxis ohne fachmäßiges Wissen wenig nütze sei, haben seit Protagoras' Zeiten, der diesen Ausspruch that, bis heute alle vernünftigen Menschen eingesehen und nur der unfehlbare Dünkel moderner Renaissancenarren kann den Wert allgemein kunsthistorischer Bildung für den Praktiker leugnen.

Das Blatt eröffnet ein Artikel des inzwischen verstorbenen vortrefflichen Worsaae über ein (zu gründendes) Industriemuseum in Kopenhagen. C. Bloch handelt über: „Alte Kupferstiche von Goldschmieden ausgeführt". J. Lange zieht in einem Aufsatz „Einige Betrachtungen über Kunst in früher Zeit" prähistorische, resp. ethnographische Gegenstände als Vorbilder heran. Einen sehr interessanten „gotischen Schrank in der Kirche zu Kjerteminde" publizirt E. Schiödte. Über „norwegische Volksindustrie" handelt H. Grosch in Christiania, F. R. Friis über die venezianische Glassammlung in Rosenborg (vgl. oben S. 61). Der älteren dänischen Kunstindustrie widmet R. Mejborg einen Aufsatz: „Wechselnde Stilarten in der dänischen Kunstindustrie". „Zwei dänische Eisenschneider" unseres Jahrhunderts lehrt uns der Herausgeber kennen. Derselbe behandelt auch den größten dänischen Künstler: „Thorwaldsen, und die dänische Kunstindustrie." Sehr lehrreich ist ein Artikel von P. Brock über „die Ausstattung von Zimmern einiger dänischer Schlösser in der Rococozeit"; der „Brief eines Bücherliebhabers" von C. Ebeling behandelt Einbände. Auf den Bericht C. Nyrops über die „Goldschmiedeinnung in Kopenhagen" und auf die „Goldschmiedeausstellung", über welche C. Mejborg berichtete, werden wir ausführlich eingehen. Sehr hübsch sind auch die „Notizen über die Geschichte des Hausgeräts in Dänemark von 1800—1860" von Ph. Weillahn. Alle diese Artikel werden durch meist vorzügliche und durchweg gut gewählte Abbildungen unterstützt, so daß auch nach dieser Richtung das Blatt nur empfohlen werden kann.

Moser, Ferdinand, Ornamentvorlagen für gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen, sowie für kunstgewerbliche Werkstätten. Heft 1 und 2 von je 10 Blatt Folio. E. A. Seemann, Leipzig.

F. S. Es will immerhin schon etwas heißen, wenn auf der Hochflut unserer heutigen Vorlagenpublikationen etwas zutage tritt, das sich von dem, was da alles mitschwimmt, vorteilhaft bemerkbar macht, und immerhin kann konstatirt werden, daß, wenn an Ornamentenwerken zum Schulgebrauch auch absolut kein Mangel herrscht, doch an wirklich brauchbaren durchaus kein Überfluß vorhanden ist.

Was die vorliegende Veröffentlichung vor vielen ähnlichen Werken auszeichnet, das ist die gute Wahl des Dargestellten, sowohl was die stilistische Seite als die etwaige Verwendbarkeit betrifft. Die Motive sind der Hauptsache nach den Renaissancestilen entnommen, und wenn einige eigene Entwürfe sich da-

zwischen fügen, so sind sie guten Vorbildern angepaßt. Sachlich und stofflich reihen die Blätter sich in 5 verschiedene Abteilungen ein: 1. Holz-, Stein- und Thonplastik, 2. Eisenarbeiten, 3. Edelmetalle, 4. Flächendekorationen, 5. Typographisches. Zweitens zeichnet sich die Publikation aus durch eine gute Darstellung. Es ist zur Reproduktion vielfach das neuerdings in Übung gekommene Schabpapier benutzt und sind damit sehr glückliche Wirkungen erzielt, wenn auch andererseits gerade diese Art der Wiedergabe sich zum direkten Kopiren weniger eignen dürfte. An Stelle des letzteren wird eben in der Schule ein Umarbeiten in eine andere Manier treten müssen, wobei ja auch wieder etwas zu lernen ist.

Das ganze Werk ist auf 5 Hefte, also 50 Blätter berechnet bei einem Gesamtpreis von 15 M., im Partiebezug von 10 M., einem außerordentlich billigen Preise in Anbetracht der hübschen Ausstattung. Wenn die drei nachfolgenden Hefte den vorliegenden sich würdig anreihen, so wird jede Fachschule die Mosersche Arbeit mit Freuden begrüßen. Inwieweit die kunstgewerbliche Werkstätte sich am Absatz beteiligen wird, ist schwer zu sagen, obgleich auch für diese sich zweifellos manches Verwertbare findet.

Notizen.

Verfahren, um Gegenstände aus Holz, Karton, Metall u. s. w. zu bemalen. Dieses Herrn Alfred Semal in Nivelles (Belgien) patentirte Verfahren gestattet Holz, Marmor rc. zu imitiren, die Zeichnungen nach Belieben zu variiren, um auf den behandelten Gegenständen Flader, Adern, Muster sowie sonstige dekorative Effekte zu erzielen. Die Farben, welchen Bleiweiß zugefügt wurde, werden einer anhaftenden Substanz, welche hauptsächlich aus einer Lösung von Guttapercha oder Kautschuk besteht, beigemengt; Guttapercha wird in entsprechender Menge in Benzin oder einem ähnlichen Lösungsmittel aufgelöst; die Farbe wird der Lösung innig beigemengt und das Ganze wird auf ein Wasserbad von hinreichender Ausdehnung ausgeschüttet. Die gefärbte Masse breitet sich auf der Oberfläche der Flüssigkeit aus und bildet eine vollkommen kontinuirliche Schicht oder Häutchen von gleichmäßiger Dicke. Man kann gleichzeitig auch mehrere Farben verwenden, die man einzeln auf das Bad gießt. Wirkt man dann mittels eines Luftgebläses oder eines anderen Mittels auf diese gefärbten Schichten, so gleiten die Farben auf dem Wasserbade dahin und vermischen sich je nach dem Belieben des Arbeitenden, ohne sich über einander zu schieben. Man erhält hierdurch unendlich viele Farbenvariationen und Nuancen, welche sofort an Ort und Stelle verbleiben, sobald man das Bad ruhig stehen läßt. Dieses gefärbte Häutchen oder die Schicht fixirt man auf dem zu dekorirenden Gegenstande. Zu diesem Behufe hebt man es vom Bade mittels Ballen oder geleimter Papierblätter u. s. w. ab und bringt es auf die Gegenstände, an denen es sehr stark anhaftet. Es ist einleuchtend, daß das Mittel zum Emporheben und Niederlegen des Häutchens je nach der mehr oder weniger komplizirten Form der Gegenstände sich richtet; das Wichtigste ist, die Gegenstände ohne Zerreißen des Häutchens zu überziehen. Nach dem Trocknen an der Luft oder in einem Trockenraume kann das anhaftende Häutchen mit einem kalten oder heißen Firnis überzogen werden. Bedient man sich geleimten Papieres, um das gefärbte Häutchen z. B. auf eine Mauerfläche zu übertragen, um eine Marmorimitation zu erhalten, so geht man in folgender Weise vor: Man nimmt ein Blatt nicht geleimten Papieres und überzieht dann eine Seite desselben mit Leim; nach dem Trocknen bringt man darüber eine Firnisschicht und läßt diese trocknen. Die so vorbereitete Papierfläche wird auf das Häutchen gelegt, welches den Marmor imitirt und die im Momente des Abhebens daran anklebt. Man trocknet, und wenn man es wünscht, bringt man in gleicher Weise ein gefärbtes Häutchen auf die Mauer, welches den Grund bildet. Nach dem Trocknen bringt man eine Leimschicht darüber. Der Leim und der Firnis werden entweder durch Eintauchen oder mittels eines Pinsels aufgetragen. Das Blatt, welches die verschiedenen Schichten trägt, kann sehr lange aufbewahrt werden. Will man sich desselben bedienen, so taucht man es in Wasser und trägt es dann auf die Mauer, Holzverkleidung rc. auf. Dann läßt man es circa zwei Stunden trocknen, um das Ankleben des Leimes auf der zu dekorirenden Fläche zu sichern. Darauf befeuchtet man es neuerdings, um das Papier und die obere Leimschicht wegzunehmen; es verbleibt dann auf der Mauer ein stark anhaftender Überzug, bestehend aus vier Schichten in folgender Ordnung: Leim, Grundschicht, Schicht (imitirter Marmor), Firnis. Die große Adhäsion der gefärbten Schicht, deren Basis Guttapercha bildet, kann benutzt werden, um auf der Oberfläche der zu dekorirenden Fläche gepreßte Muster hervorzubringen. Bedient man sich z. B. eines Ballens, so genügt es, auf der Oberfläche desselben erhöhte oder vertiefte Muster anzubringen; letztere drücken sich im Moment des Auftragens auf den Gegenstand in die Farbschicht und modifiziren leicht deren Dicke. Man kann die Gegenstände auch in mehreren Operationen und in verschiedenen Farben für gewisse Teile, z. B. den Grund und die eigentlichen Zeichnungen oder Muster, bemalen; desgleichen ist einleuchtend, daß man mittels

dieses Verfahrens mehrere Schichten successive auf denselben Gegenstand auftragen kann. Eine andere Art der Durchführung des Verfahrens besteht darin, den Gegenstand in das Bad einzutauchen, auf dem die gefärbte Schicht schwimmt; letztere überzieht den Gegenstand in dem Maße, als er in das Bad eindringt, und bleibt daran um so stärker kleben, unter einer je größeren Flüssigkeitshöhe die Eintauchung stattfindet. Beim Herausnehmen aus dem Bade ist der Gegenstand automatisch und mit einem Male bemalt, man kann ihn dann firnissen, wie früher erwähnt. Das Verfahren läßt sich auf Gegenstände aus allen Materialien anwenden. Behandelt man einen metallenen Gegenstand, so reinigt man dessen Oberfläche zunächst mit Salzsäure oder einem analog wirkenden Mittel; es ist in jedem Falle und bei jedem Material angezeigt, die zu überziehenden Oberflächen sorgfältig zu reinigen.

(Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines.)

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Anzeiger des Germ. Museums. I. 26 u. 27.
Essenwein: Schwert aus der Mitte des 16. Jahrh. (Mit Abbild.) Ders.: Rheinischer Stollenschrank. 16.—17. Jahrh. (Mit Taf.) Ders.: Fingerringe im Germ. Museum. (Mit Abbild.) — Katalog der Kartenspiele im Germanischen Museum. (Mit Taf. V—XV.)

†Archiv für kirchliche Kunst.
R. Bergau: Ein Kelch in Prenzlau. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 3. Taf. 12—16.
Wollstoff von Ph. Haar. Pokal mit Niello und Goldeinlage v. A. Lustig. Schreibtisch von H. Irmler. Bronzejardinière v. N. Hoffmann, angef. v. D. Mollenbach. Spitzenkragen des Centralspitzenkursus. (Sämtlich in Wien). — Text: Bürgerliche Kunst von B. Bucher.

Formenschatz. 1886. 3. Taf. 33—48.
Antike Kandelaber. Venus, Stich nach Raffael. Weibl. Porträt, Holzschn. v. L. Cranach. Teil einer Decke v. Giov. da Udine (um 1530). Kartusche v. Migon 1544. Clio gest v. L. Thiry um 1550. Nürnberger Faiencekrug, 18. Jahrh. Wanddekoration, entw. v. A. Rosis († 1742). Hausthür, München um 1720. Drehriegel, entw. v. Blondel. 4 Fächer v. Holzer (um 1760). Prunksaal, entw. v. A. d. Wailly um 1770. 2 Vignetten v. P. G. Berthault um 1780. Japan. Innendekoration.

Gewerbehalle. 1886. 4. Taf. 22—28.
Wand- und Fensterdekoration von C. F. Nillius, Mainz. Nähtisch von R. Hinderer, Fürth. Schmiedeeisernes Gitter von 1720, in S. Jakob zu Iglau. Öfen in Renaissance und Barocco, entw. v. L. Theyer, Bozen. Holzfüllungen 16.—17. Jahrh. Schmuckgegenstände, entw. v. H. Kaufmann, München. Gemaltes Ornament auf ledernem Korankasten, Museum zu Kairo.

Kunst und Gewerbe. XX. Heft 3 u. 4.
E. Garnier: Die Emaillirkunst im Mittelalter. (Mit Abbild.) C. v. Fabriczy, Französische Mosaikarbeiten. Tafeln: Delfter bunter Faienceteller. Seidendamast, Italien. 16. Jahrh. Boulekommode. R. Kayser: Die Patina der modernen Bronzedenkmäler. — Zur Geschichte der Tapisserie. — V. Valentin: Kunstgewerbliche Stilfragen. Lichtträger. Beilagen: Türkische Faienceplatte. — Rococospiegel. — Gobelin aus der Fabrikin Mortlake.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 3. (Nr. 246.)
Karabacek: Metallurgische Etymologien. (Bronze, Galmei, Spiauter, Zink). v. Falke: R. v. Eitelberger.

†Sprechsaal. XIX. 9—13.
C. Friedrich: Einiges über die Grundformen der Glasgefässe.

L'Art. Nr. 525.
N. Gehuzac: La Collection Stein. (Mit Abbild.)

†Gazette archéologique. XII. 1 u. 2.
Ch. de Linas: Le livre d' ivoire de la bibliothèque de Rouen. (Mit Abbild. und Taf.) J. M. Prou: Coupe en bronze gravée du XI.—XII. siècle. (Mit Taf.)

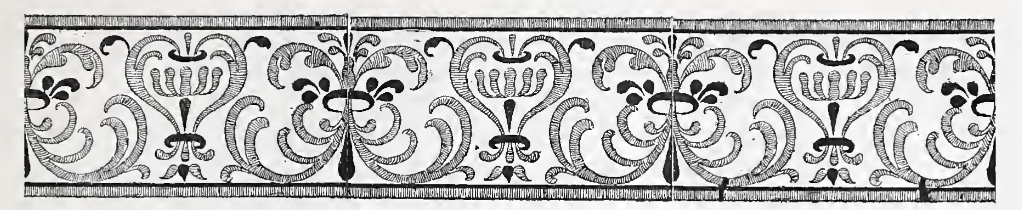
†Gazette des Beaux-Arts. 1886. März—April.
P. Mantz: La collection Stein (II). — E. Bonnaffé: Études sur le meuble en France au XVI. siècle (IV).

†Art Journal. 1886. März.
Cuir bouilli or stamped leatherware. (Mit Abbild.)

†The Art Journal. April. An artistic treasure trove. (Mit Abbild.) — G. T. Robinson: Suggestion in decorative design from the work of great painters. (Mit Abbild.) — L. Higgin The revival of decorative needlework. (Mit Abbild.)

†Magazine of Art. April.
J. H. Pallen: Ceilings and walls. (Mit Abbild.) — Lewis F. Day: Art in metal work. (Mit Abbild.)

Müvészi ipar. 1886. 4. (Ungarisches Kunstgewerbeblatt.)
E. Szalay: D. Kunstgewerbe auf d. ungar. Landesausstellung. E. v. Radisics: Messgewand d. 16. Jahrh. (Mit Taf.) Ders.: Sog. Jamnitzer Becher. (Mit Taf.)



Reliefstickerei in Goldlahn auf rother Seide. Italien, Anf. 18. Jahrh.

Norwegische Volksindustrie.

Von H. Grosch.

(Aus dem Dänischen in der „Tidsskrift for Kunstindustri" vom Verfasser übersetzt.)

Bis vor wenigen Jahren war die Volksindustrie ein den meisten unbekanntes und unbeachtetes Gebiet, von dem man wenigstens nicht annahm, daß es irgend praktisches Interesse darbieten könne. Nach und nach wurde man jedoch darauf aufmerksam, daß diese bescheidenen Arbeiten der Bauern doch vieles der Beachtung Wertes, manch eine gesunde, halbvergessene Lehre, manch einen lebenskräftigen Keim enthielten. Es zeigte sich, daß die Volksindustrie an manchen Orten mit bewunderungswerter Treue die Traditionen aus der Glanzperiode der Kunst und des Geschmackes bewahrt hatte, daß die Formen und Arbeitsarten längst vergangener Zeiten hier noch fortlebten und täglich benutzt wurden, wenn auch unter ärmlichen Verhältnissen und auf manche Weise umgebildet und bearbeitet. So trägt die Töpferkunst der Donauländer noch deutliche Spuren der Formvollkommenheit der griechischen Keramik, während die Bauern Italiens in ihren Schmucksachen die antike Filigranarbeit der Gegenwart überliefert haben, und die Stickereien unserer[1]) Gebirgsbauern sind in Muster wie Ausführung den geschmackvollen Arbeiten der Renaissance gleicher Art nahe verwandt. Selbstverständlich hat die Volksindustrie in den entlegeneren und weniger zugänglichen Ländern und Distrikten die größte Rolle gespielt, die höchste Entwickelung erreicht und am längsten ihre Selbständigkeit bewahrt. Unter diesen Ländern nimmt Norwegen einen hervorragenden Platz ein.

Klein und gering sind die Beiträge, die Norwegen zur allgemeinen künstlerischen Entwickelung Europas geliefert; das Land war zu abgelegen, die Bevölkerung zu zerstreut und arbeitete unter allzu bedrängten Verhältnissen, als daß die Kunst hier Wurzel fassen und zur Blüte kommen konnte. Daß es keineswegs Mangel an Anlage und Begabung war, welche unser Land gezwungen, eine solche zurückgezogene Stellung einzunehmen, davon zeugt unter anderem der verhältnismäßig hohe Standpunkt, der auf dem Gebiete der Volksindustrie erzielt worden ist. Der norwegische Bauer zeigt sich hier in Besitz eines bemerkenswerten Form- und Farbensinnes, großer Empfänglichkeit und eines natürlichen Konservativismus, welche, ohne der Entwickelung Einhalt zu thun, ihn instand gesetzt hat, energisch die einmal empfangenen künstlerischen Eindrücke festzuhalten und sie mit vollem Verständnis bei der Verarbeitung seiner täglichen Gebrauchsgegenstände zu verwerten.

Man spricht in unserer Zeit so viel vom „Stil", aber nur die wenigsten geben sich Rechenschaft, was man hierunter versteht, und sind sich klar darüber, was eigentlich dazu gehört. Besser als Bücher und gelehrte Abhandlungen, ja deutlicher und eindringlicher als so manche aufs höchste bewunderte Prachtarbeiten, bei denen die bestimmenden Grundverhältnisse nur noch schwach zu erkennen sind, lehren uns die einfachen Teppiche und Stickereien, Schmucksachen und Holzschnitzarbeiten der Bauern, was Stil ist, worauf er beruht und wodurch er erreicht wird. Auf einer festen Tradition fußend,

1) Der Verfasser ist Konservator des Kunstindustrie-Museums zu Christiania.

aber im übrigen ganz auf sich selbst angewiesen und einzig seinem eigenen gesunden Sinn und natürlichen Geschmack folgend, hat der Bauer auf den genannten Gebieten Arbeiten geliefert, die sich oft durch eine glückliche Harmonie von Zweck, Stoff und Form auszeichnen. Einen hohen Grad technischer Vollkommenheit können natürlich diese unter ärmlichen Verhältnissen zum eigenen Gebrauch ausgeführten Gegenstände nicht besitzen; ihre eigentümliche Anziehungskraft besteht zum größten Teil gerade darin, daß sie zeigen, was selbst mit geringen Mitteln zu erzielen ist, wenn sie auf die rechte Weise, innerhalb ihrer Grenzen, angewandt werden. Die geringe technische Entwickelung ist, anstatt ein Hindernis zu sein, ein Vorteil geworden, indem sie der Willkür unübersteigliche Schranken setzt und zugleich den Arbeiter zwingt, sich zum äußersten anzustrengen, um all die Wirkung, die in den Grenzen der Möglichkeit liegt, zu erzielen.

Von wesentlicher Bedeutung ist, wie schon angeführt, die Tradition gewesen. Die Formenbehandlung, welche sich das Volk einmal angeeignet, hat sich mit erstaunlicher Festigkeit erhalten, nur nach und nach durch den Einfluß späterer Zeiten abgeändert. Obgleich also mit der Zeit abgeschwächt und schwierig mit Bestimmtheit zu verfolgen, geht die Tradition in einzelnen Richtungen doch nachweislich sehr weit zurück. Unter unseren norwegischen Schmucksachen kommen derart noch mittelalterliche Formen vor, und die Holzschnitzarbeit zeugt noch heutigentags von einer in die Augen fallenden Vorliebe für die romanischen Formen des Ornamentes, wenn auch stark beeinflußt durch die Renaissance, die wiederum die Teppichwebereien und Stickereien vollkommen beherrscht. In diesen traditionellen Grenzen sind übrigens die Formen mit großer Feinheit und Geschmack variirt. Vor allem ist es das Gebiet der Flachornamentik, auf welchem unser nationaler Hausfleiß seine Triumphe feiert. Während die Hauptformen der Gegenstände, als Folge des verhältnismäßig geringen Einflusses, den die Kultur des Abendlandes auf Sitten und Gebräuche des Volkes ausübte, oft schwer und plump sind, zeichnet sich die Ornamentik durch eine geschmackvolle und verständige Behandlung der teils von außen eingeführten, teils aus der einfachen Technik natürlich hervorgehenden Formen aus, während die Farbenzusammenstellungen von feinem Sinn für harmonisch dekorative Wirkung zeugen.

Dies alles gilt übrigens nur von den älteren Arbeiten; im Laufe der letzten sechzig Jahre ist ein Verfall eingetreten und hat mit solcher Schnelligkeit um sich gegriffen, daß die in letzterer Zeit ausgeführten Arbeiten nur geringe und leider immer schwächere Spuren der Gesundheit und Kraft der früheren Perioden an sich tragen.

Unter den Zweigen des Hausfleißes, die in unserem Lande eine nennenswerte Entwickelung erzielt haben, vermißt man die Töpferei vollständig, wohingegen Weberei und Stickerei, sowie Arbeiten in Holz und Metall einen für ihr Gedeihen günstigen Boden gefunden haben. Im besonderen gilt dies für die Holzschnitzerei, die uns schon von der ältesten historischen Zeit an höchst wertvolle Arbeiten hinterlassen hat. Wir brauchen in dieser Richtung nur an unsere alten Kirchen zu erinnern, deren Schnitzereien sich durch ungewöhnlichen Phantasiereichtum, vereint mit Sicherheit in der Behandlung des Ornaments und großer technischer Fertigkeit auszeichnen. Während aber die Kunst in älterer Zeit beinahe im ganzen Lande mit Glück getrieben wurde, ist sie nach und nach an den meisten Orten ausgestorben oder in Vergessenheit geraten und führt jetzt nur noch ein einigermaßen lebenskräftiges Dasein in einzelnen Distrikten, wie Thelemarken, Gudbrandsdalen und Hardanger. Ohne Zweifel könnte doch dieser Zweig des Hausfleißes durch verständige Pflege dazu gebracht werden, in manchem der Bezirke, wo er früher geblüht hat, wieder Wurzel zu fassen. Die hauptsächlichsten Bedingungen für das Gedeihen unserer nationalen Holzschnitzkunst sind gewiß noch immer vorhanden in der angeborenen Anlage unserer Bauern, ihrer Handfertigkeit und ihrer Vorliebe für dergleichen Arbeiten wie auch in dem Überfluß brauchbaren vorbildlichen Materials. Soweit die Nachrichten über das Leben, die Sitten und Gebräuche unserer Vorfahren zurück gehen, ist die Teppichweberei in unserem Lande geübt und sind Teppiche in großer Ausdehnung zur inneren Ausschmückung der Wohnräume angewandt worden. Diesen Brauch hat man bis weit in unsere Zeit hinein beibehalten, und diesem ist es denn auch zu danken, daß uns so manche tüchtige Arbeiten dieser Art geblieben sind. Inwieweit die Teppichweberei hauptsächlich an einzelne Ge-

genden, und in diesem Falle, an welche sie geknüpft ist, läßt sich zur Zeit wohl kaum bestimmen. Nach dem zu urteilen, was sich jetzt noch findet, muß die Kunst im nördlichen Teil von Gudbrandsdalen, woher das Kunstindustriemuseum zu Christiania seine schönsten Teppiche hat, sehr hoch gestanden haben. Zur Zeit ist es, soweit bekannt, hauptsächlich nur Hardanger und umliegende Distrikte, wo noch künstlerische Arbeiten verfertigt werden.

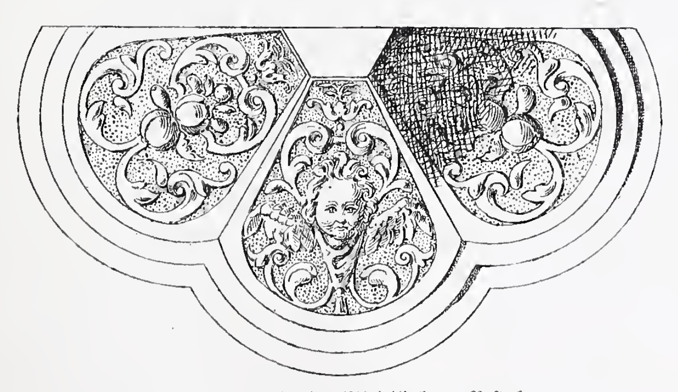
Von allen Arbeiten unseres nationalen Kunstfleißes ist wahrscheinlich die Stickerei im größten Umfang geübt worden, aber an die Ausschmückung der Kleidung geknüpft, hat auch diese sich mehr und mehr nach den mehr abseits liegenden Gebirgs- und Fjorddistrikten, wo der Bauer noch seine alten Nationaltrachten hat, zurückgezogen. Im besonderen zeichnet Thelemarken mit umliegenden Bezirken, wie auch Hardanger und einzelne der anderen Fjorddistrikte sich durch geschmackvolle Anordnung der Muster, harmonische Farbenwahl und eine besonders sorgfältige Ausführung aus.

Was endlich die Schmuckarbeit betrifft, so wird sie, wenn nicht ausschließlich, so doch ganz überwiegend in den Distrikten gepflegt, in denen oder in deren Nähe das edle Metall am häufigsten vorkommt und gewonnen worden ist; so hauptsächlich in Thelemarken und Numedalen. Es ergiebt sich bei näherer Untersuchung, daß die Schmuckgegenstände, die man zum Beispiel in Hardanger findet, fast ausschließlich Stadtarbeit oder nach solcher ausgeführt sind.

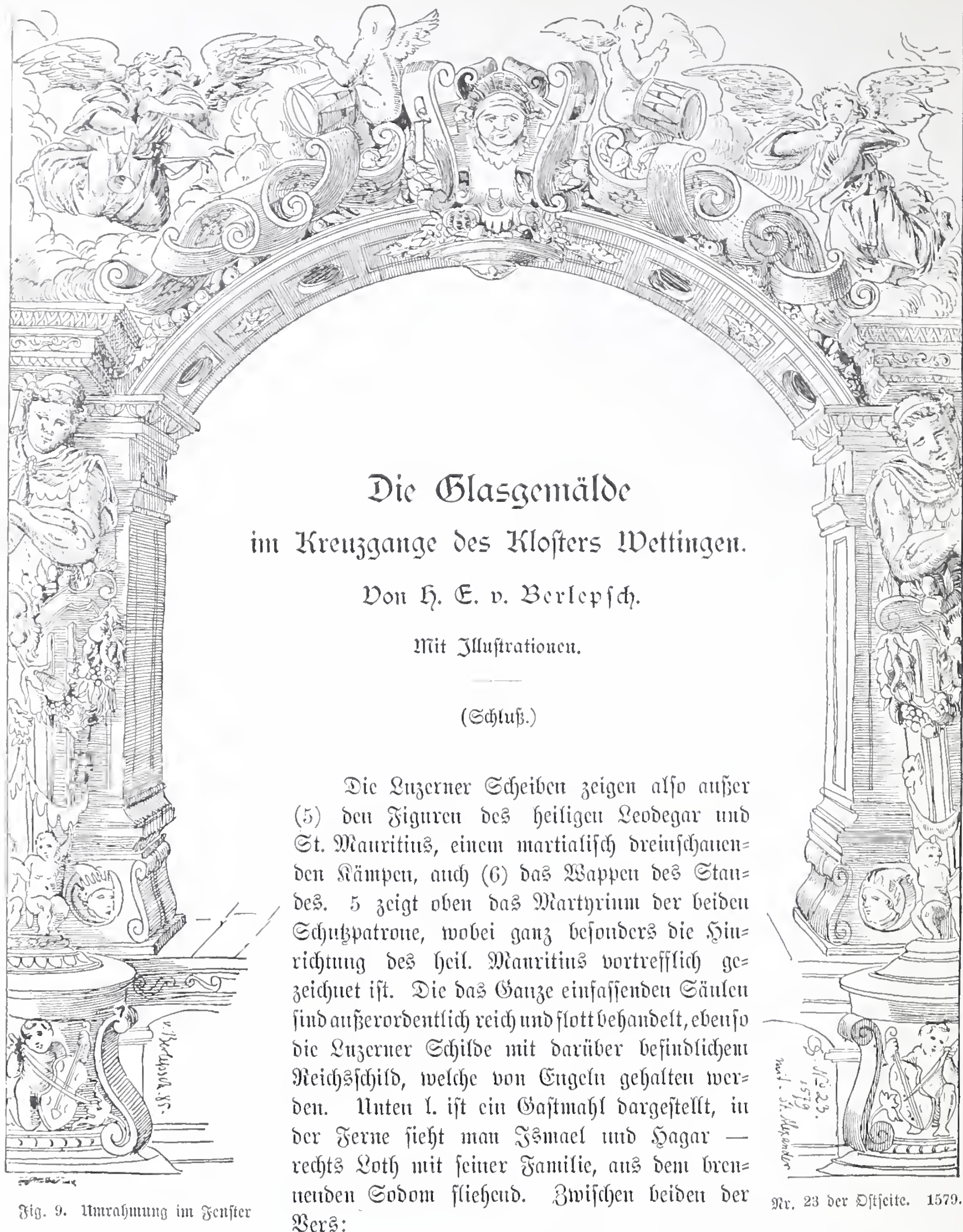
Übrigens beruhen diese Bemerkungen über die Verbreitung der verschiedenen Zweige des Hausfleißes im Lande lediglich auf Vermutungen, die sich darauf stützen, daß die genannten Distrikte sich am reichsten an derartigen Arbeiten gezeigt haben. Mangel an notwendigem Material hat ein tiefer gehendes Studium unserer Hausindustrie und der damit in Verbindung stehenden Fragen bis jetzt leider wesentlich gehindert. Bei der Errichtung des Kunstindustriemuseums in Christiania 1876 war darum eines der wesentlichsten Zwecke, hier die Erzeugnisse eines nationalen Kunstfleißes, die sich noch in den verschiedenen Distrikten fanden, zu sammeln und für das Land wieder nutzbar zu machen. Es war die höchste Zeit, daß es geschah. Spuren des Verfalls und Rückgangs zeigten sich in allen Richtungen. Das eigene Interesse der Bauern für diese Arbeiten war schon lange gering, und was ältere Zeiten uns hinterlassen hatten, war zum großen Teil schon von in- und ausländischen Museen und Sammlern angekauft.

Leider standen dem Museum nur sehr geringe Geldmittel zur Verfügung, und es war darum außerstande, die Sache mit der wünschenswerten Energie anzufassen. Obgleich man sich deshalb darin finden mußte, langsam vorwärts zu gehen, und sich gezwungen sah, manchen interessanten Gegenstand aus den Händen gleiten zu lassen, ist es doch gelungen, nach und nach in den folgenden Jahren eine Sammlung von Arbeiten norwegischen Hausfleißes zustande zu bringen, die sowohl durch ihre verhältnismäßige Vollständigkeit als auch durch den künstlerischen und technischen Wert der einzelnen Gegenstände von großer wissenschaftlicher und praktischer Bedeutung ist.

Gestützt auf diese Sammlungen des Museums soll in einigen späteren Artikeln eine eingehende Schilderung der einzelnen Zweige norwegischer Hausindustrie gegeben werden.



Fuß eines Kelches der Nikolaikirche zu Rostock.



Die Glasgemälde
im Kreuzgange des Klosters Wettingen.

Von H. E. v. Berlepsch.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Die Luzerner Scheiben zeigen also außer (5) den Figuren des heiligen Leodegar und St. Mauritius, einem martialisch dreinschauenden Kämpen, auch (6) das Wappen des Standes. 5 zeigt oben das Martyrium der beiden Schutzpatrone, wobei ganz besonders die Hinrichtung des heil. Mauritius vortrefflich gezeichnet ist. Die das Ganze einfassenden Säulen sind außerordentlich reich und flott behandelt, ebenso die Luzerner Schilde mit darüber befindlichem Reichsschild, welche von Engeln gehalten werden. Unten l. ist ein Gastmahl dargestellt, in der Ferne sieht man Ismael und Hagar — rechts Loth mit seiner Familie, aus dem brennenden Sodom fliehend. Zwischen beiden der Vers:

Fig. 9. Umrahmung im Fenster Nr. 23 der Ostseite. 1579.

Gast Fry was Abraham der Grecht
Drum diese Engel Gotes Knecht
Gar Lieb und werd Von In gehalten
Deß sagten sy den zweien Alten
Got hett sy Mit Eim Erben tracht
Das Sara gar spottlich verlacht.
Sodann Ir groß Sünd nit erkännt
Deß hat sy Gott mit für verbrennt.
Genes. XVIII. XVIIII. Cap

Bei 6 (gut restaurirt) ist links oben der Angriff der Schweizer auf das österreichische Heer bei Sempach, rechts die Flucht der Ritter. Zwischen beiden der Vers:

Hie Sich Wie Gott mit syner Krafft
Erstlich erHielt die Eidgenoßschaft.
Groß uff Satz ouch vom Adel Hatt
Lucern deßhalb die Selbig Statt
Ein Bunt mit den drei orten Macht
Zu Sempach Tetten sy die Schlacht (1386.)

Unten l.: Jakob empfängt von seinem Vater das Erbe, r. Jakobs Traum. Zwischen den beiden der Vers:

Den Eerb Empfing Jacob der Frumm
Wyl Esauw uff dem Gyegt (Jagd) Lieff Um
Dañ Gott den Jacob im Erwelt
Deßhalb in Esauw Streng nachstelt
Jedoch Wolt in Gott Nit verlon (verlassen)
Sach Nachts Ein Lange Leyter stan
Die Engel Stygen Hin und Har
Der Herr mitt sym Geyst by Im War.

Der Sinn der Parallele ist klar: Wie Gott den Jakob in der Not beschützt, ebenso thut er es auch der kleinen jungen Schweiz gegenüber. Im gleichen Sinne sind die neben einander gestellten Vorgänge aus der Bibel und der Schweizer Geschichte gehalten bei Nr. 7 (Fig. 1) und 8, den Scheiben des Standes Uri. Die erstere enthält außer der reichen Umrahmung durch Karyatiden, Festons, einer Art Baldachin rc. die Figur des Schutzpatrons, des heiligen Martin, der mit dem Schwerte seinen Mantel entzwei schneidet, um die Hälfte dem am Boden liegenden Bettler zu schenken. Links oben Darstellung von zwei Werken der Barmherzigkeit: Pflege der Kranken und Begräbnis der Toten. Unten links: Josef wird von seinen Brüdern verkauft und rechts: Josef deutet dem Pharao das Traumbild. Die dazu gehörige Scheibe 8 (Fig. 11), zeigt wie alle übrigen geraden Nummern das doppelte Urner Wappen mit darüber befindlichem Reichsschild. Außerordentlich flott ist auch hier die Umrahmung komponirt. Die Darstellungen in den Ecken sind oben l.: Ehrung des auf die Stange gesteckten Hutes, — r. Apfelschuß des Tell. Zwischen beiden der Vers:

Deß Lanndt Vogt Gößlers Thyrany
Macht diß Lannt vor dem Adel Fry
Dann er uß Großem über Mutt
Thiranesiert mitt dem Filtz Hutt
Den Nun der Tell Nit Eeren Wolt
Sprach diße Eer allein Hört Gott
Das Tet den Vogt So Stark verdrieße
Mueßt zu Sym Eygnen Kindlin schieße.
Das Macht dem Täll Syn Herz so groß
Das er zu Todt den Lanndt Vogt Schoß.

Unten l.: Aussetzung des Moses und r. Untergang des Pharao mit seinem Heer, und der Vers:

D' egypter wollten Rotten us
Der Israheliten Stamb durchuß.
Ein wyb zu retten Ihren Knab
In inn deß Wassers obhuet Gab.
Des Künigs tochter fund In Dort
Die nampt in Moses, der wuchs fort
Und fürt Syn Volk Durchs rote Mer
Pharo ertrunk mitt sinem Heer.

Neben dem Untergange, dem die beiden Tyrannen Geßler und Pharao hier verfallen, ist die weitere Parallele die ganz besondere Inschutznahme der Kinder, die ja beide nur der Zufall rettet.

Scheibe 9 (Fig. 12) und 10 repräsentirt den Stand Schwyz. Bei 9 sind die seitlichen



Fig. 10. Scheibenumrahmung von Fenster Nr. 6 der Ostseite. 1579.

Karyatiden ganz besonders reich, ebenso das Schlußstück des Baldachins. Die Mitte zeigt den Patron des Landes, St. Martinus Episcopus, Geld unter die Armen verteilend. Oben links in der Ecke Kreuzigung, ihr entsprechend unten die Männer aus dem Lande Kanaan mit der großen Traube, rechts oben Mariä Ver=

klärung, unten: Moses erblickt das Gelobte Land. Der begleitende Vers lautet:

> Wol Hie die Männer uß gesandt
> Uß Kanaan dem Globten Land.
> Sy brachtend Einen Truben Har
> Dran Trugend alle Beyde Schwar
> Dem Moses druff Gott Sland erzeygt
> Das er Sym Volk zu Gäben aneigt.

10 enthält das Wappen des Standes. Oben links der Kampf der mythischen Landeshelden Swen und Swito, rechts die Schlacht am Moorgarten (ergänzt, das Original wurde 1799 von den Franzosen gestohlen). Unten l. Zug der Israeliten mit der Bundeslade, r. Gideon mit seinen Kriegern in Kampfbereitschaft. Die Verse oben und unten lauten:

1. Um deß Lands Nam die Brüder stritten
   Der Tschey hatt von dem Schwytter glitten.
   Dahar dann Kompt der Schwyzer Namen.
   Daruff der Adel dett zu Sammen
   Die kamend an den Moren Gartten,
   Des Fyndes Mußtens Nit Lang Wartten
   Zu Ruck Fundens den Wäg gar gschwind
   Gar Vil im See er Thrunken Sind.
2. Syn Volk Gott führt mit Starker Gwalt
   Daß ouch die Muren fielend Bald
   Zu Jericho, da Sy Mit Macht geblasen
   Jmm Gottvertrauen sy Kanaan Besaßen
   Ouch Gedeon nicht Schätzt des Findes Zal
   Wält syner Besten uß Dreyhundert allzumal
   Die Findt erschreckt Er Druff mit Fyner List
   Daß Mancher durch syn Fründ umbkommen ist.

Der Zusammenhang ist auch hier klar ersichtlich.

Scheibe 11 und 12 gehören, die Schutzpatrone Petrus und Paulus zeigend, dem Stande Unterwalden an. Unter der Parirstange des Schwertes (an Scheibe 11) Pauli befinden sich die Initialen S. M. Rechts oben ist die Kreuzigung Petri, links die Hinrichtung Pauli mittels der mittelalterlichen Guillotine dargestellt, unten: Simson erschlägt den Löwen und David den Goliath. Dazu die Erläuterung:

> Simson Ein Richter Israel
> Dem Starken Leuwen zeriß Syn Vell,
> Der Philister Golliatt
> Die Juden Böß Gelästert Hatt,
> Doch S' Davids schleuder Gnug Jm gab
> Nimpt im Syn Schwert, den Kopf hawt ab.

Entsprechend den Großthaten des Simson und des David, sowie dem Märtyrertode der beiden Apostel tritt in Scheibe 12 die befreiende That des Baumgarten, der den Landvogt im Bade erschlägt, weil er seiner Ehefrau unzüchtige Zumutungen machte, sodann der Kampf Struthahn von Winkelrieds gegen den landverheerenden Drachen auf, wobei allerdings der tapfere Held, ein Ahne des bei Sempach gefallenen, sein Leben einbüßt, aber ebenfalls zum Heile des Vaterlands:

> Um Syn Fryheit Für Svatter Lannd
> Det er (Winkelried) dem Tracken Wider Stand.
> Sitt Aber Nach Fröud kumpt gern Leyd
> Was ouch des Türen Helden Bscheyd.
> Ouch wirt An Zeyt Durch Slandvogts blutt,
> Wie Gott Hasset den übermutt.

Die unten in den Ecken derselben Scheiben befindlichen Darstellungen (ergänzt) zeigen die Esther vor Hamann und Judith, zum Streite gegen das Haupt des schlafenden Holofernes ausholend. Zwischenin der Vers:

> Die Hester Für den Künig Tritt
> Und Für irs Gloubens Volk da Bitt
> Die zu Eyr Stund Sollte Verderben
> Deß Müßt Haman am Galge sterbe.
> Do Holoferny gwalt Was gnug
> Judytt Jm Synen Kopf ab Schlug
> 1579.

Der Stand Glarus mit seinem Schutzpatron, St. Fridolinus, und dem Wappen zeigt sich in Scheibe 13 und 14. Auf der ersten sind in den Ecken Scenen aus dem Leben des Heiligen, wie er einen Toten als Zeugen in eine Gerichtsverhandlung führt 2c., gegeben, also: Zeichen und Wunder, um einem gottesfürchtigen Manne zu seinem Recht zu verhelfen. Unten entsprechend: Davids und des Jonas Erlebnisse:

> Will Danniel Förchtet Synen Gott
> Mer Alls des Künigs Streng Gebott
> Wurd Gworfen in die Löuwen Grub
> Doch keiner im Ein Leyd Anhub
> Gott Synen Ängel Sandte Fort
> Der Hielt der Löuwen Rachen Dort.
> Jn Fisches Buch der Jonnas Lag
> Ward ouch errettet Nach drei Tag.

Die Scheibe mit den schildhaltenden Engeln nun (14) bringt wiederum eine That aus der Schweizer Geschichte, nämlich die Schlacht von Näfels, in welcher ein stattliches österreichisches Ritterheer von den Glarnern auf das Haupt geschlagen und sozusagen vernichtet wurde. Bei der Flucht drängten sich Fußvolk und Reiter stark auf der Linthbrücke, welche infolge allzu großer Belastung zusammenbrach und viele unter ihren Trümmern begrub.

Rechts oben ist die Schlacht, links der Rückzug des Ritterheeres dargestellt und zwi-

schen beiden ist auf hübscher Kartusche der Vers angebracht:

Mit oestrych Zmol zu Dieser Zyt
Die Glarner Hand ein Argen Strytt
By Näffels Schlugen sy den Fyndt
Erschlagen über Tusend Synd.
Der Hauff floch über Dwäsen [1]) Brugk
Doch sie Stürzt in Durch zargen Druck,
Ersossen sind noch Vill im Wasser
Got strafft Also Die Schwytzerhasser.

Unten l. Gastmahl des Belsazar mit der Flammenschrift, r. Rückkehr der Juden aus der babylonischen Gefangenschaft:

Als King Baltasar Schanntlich Läpt
Und Gottes Eeren Wider Sräpt (strebt)
Und Aller Trunckenheitt er Gäben
Zeigt im die Hand Syn End und Läben;
Ward in der Füllery Bracht Umb
Durch Zyrum und durch Daryum.
Und SVolck Gotts gmachett Fry nach dem
Zog Wider nach Jerusalem.



Fig. 11. Scheibenumrahmung am Fenster Nr. 8 der Ostseite 1579.

Der Stand Zug ist durch Scheibe 15 und 16 repräsentirt. Die erstere Scheibe enthält den heiligen Oswald und den heiligen Michael, der einem mit Augen ad posteriora versehenen grünen garstigen Teufel mit dem Schwert arg zusetzt. Auf der Parirstange des Schwertes finden sich die Initialen W IS. Auf der Klinge ein M. (man kann die Initialen auch umkehren, dann würde aus dem W ein M). Datirt ist die Scheibe wie mehrere andere 1579. Der Vers bespricht die Leiden der Unschuldigen (Tobias und Hiob) und ihre Erlösung. Auf Nr. 16 ist eine Parallele angestellt zwischen dem Wildenberger, einem adeligen Mädchenfänger, der im Kanton Zug sein Unwesen trieb, und der keuschen Susanna:

Oben: Der Wilden Berger war Ein arger Strolch
Wollt Schänden Ein Gar Lustig Wyber Volk [2])
Das Im doch Nit vast Gutt Bekam:
Ir Vatter Im das Läben Namm
Syn Bein tragt er als Zeugnuß Heim
Und Druf Nam Zug Syn Schloß vuch ein.

L. Kampf des Vaters mit dem Wildenberger. R. Erstürmung seiner Burg.

Unten: Susann das From Und Küsche Wyb
Mit Irem schön und zartem Lyb
Die Richter Beyd entzündet Hatt
Doch Daniel strafft Die Missi Thatt,
Ein Größer Wunder ouch beschach
So selbs der Küng Von Babel Sach
Ob ouch der Offen Glüig brann
Das Für verschont die Gottes Mann.

---

1) die Weesener Brücke.

2) Unter „Wyber-Volk" versteht man im Züricher Dialekt auch ein einzelnes, erwachsenes weibliches Wesen.

Zu den schönsten Exemplaren der ganzen Folge gehören Scheibe 17 und 18: Stand Freiburg mit der Figur des heil. Nikolaus. Hier tritt nun in den kleinen Darstellungen das neue Testament ein: die Darstellungen der einen Scheibe zeigen ein Freischießen mit Feldschlangen, deren eine die Jahreszahl 1578 zeigt, während unter dem Vers die Jahreszahl 1579 steht, sowie Scenen aus dem Leben des Schutzpatrones.

Auf der zweiten ist wie bei den übrigen in der Mitte das Standeswappen; r., in zierlicher Weise komponirt, sieht man die Verkündigung Mariä, l. den Stall zu Bethlehem mit der heiligen Familie, wobei der Nährvater Josef eifrigst bemüht ist, ein Süpplein zu kochen. Der zugehörige Vers lautet:

Hie Wirt Verkündt der Edlen Zwar
Der Fröhlich Gruß, das Jubel Jar
Darzu Marya User Koren
Vom Helgen geist Wirt nun Erboren
Jesus zu Bethlehem der Statt
Von dem Micheas gwyssagt hatt
1579.

Ferner die Darstellung der Ankunft der heiligen drei Könige und der Beschenkung des Christuskindes durch dieselben, auf der anderen Seite die Beschneidung. Dazu die gereimte Erklärung:

Nach Jüdischem bruch das Kind wirt bschnitte
Dry Künig kamend Har geritte
Bsuchten das Nüwgeboren Kind
Das hin würd nemen der Walt Sünd
Vil Gaben deten sy Im Gäben
Herodes Stalt Im Nach dem Läben.

Nr. 19 und 20 zeigt Patron und Wappen des Standes Solothurn. Der heilige Ursus, eine kraftvolle männliche Erscheinung, ist dargestellt in voller Kriegsrüstung, ein weitfaltiges Banner in Händen. Auf der gleichen Scheibe befindet sich links oben die Darstellung des Martyriums von St. Ursus, r. entsprechend eine Truppe Soldaten auf dem Marsch, wohl ohne weitere Beziehung zum Ganzen, unten l. Christi Taufe im Jordan, r. der Einzug in Jerusalem. Der Vers, auf dessen linker Seite David mit der Schleuder, r. Goliath abgebildet ist, lautet:

Christus wirt Douffst in dem Jordan
Der geist Gotz kam von Oben An
Ein Stimm ward ghört von Gottes Tron
Disser ist myn Geliepter Son
Glych vor Sym Lyden er yn Reitt
Dar von dann Zacharyas Seitt.
Zach. 9.

Die Wechselbeziehung zwischen biblischer und profaner Darstellung tritt wieder recht klar hervor bei der Wappenscheibe Nr. 20. R. und l. oben Darstellungen von Gefechten aus dem Schwabenkriege (1499):

Die Eidgnoschaft ward Hart bedruckt
Keyßer und s yrch mit Macht inruckt
Sy wolltens Zwingen mit dem Schwert
Gott Aber sy gwaltig Nert
Zu Dornach und im Bruderholz
Hat kostet Mengen Ritter stolz.

Analog dazu unten die Austreibung der Händler aus dem Tempel und Einsetzung des heil. Abendmahles:

Gott Wolt den Gwerb nit lyden mer
Des halben sy Christus der heer
Uß dem Temppel Schlug mit gwalt
Und sy mit Ruchen Worten bschalt
Dann druf setzt er das nachtmahl yn
Es solt syns Todts ein dechtnuß syn.
1579.

Der Stand Basel ist durch die Scheiben 21 und 22 repräsentirt, auf deren einer Kaiser Heinrich mit dem Münstermodell abgebildet ist. Die beiden Stücke gehören mit zum Besten des ganzen Cyklus. Die einzelnen kleinen Darstellungen sind ungemein geschickt komponirt und gemalt, so auf 22 ein Freischießen mit dem Vers:

Wol Her ir Schützen Frisch und warm
Und Schlachend an mit geschicktem arm
Setz keiner ab Zum Tritten Mol
Sonnst Im der Schutz nit gelten Soll.

Auf den beiden Scheiben sind die 4 Evangelisten abgebildet, so auf 21 Matthäus und Markus, auf 22 Lukas und Johannes, welch letztere Figur ganz besonders fein gezeichnet ist. Über dem Wappen von Basel fehlt hier der Reichsadler, während er bei allen übrigen Ständen vorhanden ist.

Nr. 23 und 24 gehören dem Stande Schaffhausen an, dessen Schutzpatron, der heil. Alexander, auf der ersteren abgebildet ist. Auf seiner Schwertklinge stehen die Initialen S. M. Die biblischen, kleinen Darstellungen beziehen sich auf die Leidensgeschichte Christi, nämlich Christus am Ölberg, dann dessen Vorführung vor das Volk (entsprechend eine Darstellung der Leiden Unschuldiger durch die Verbrennung des Städtleins Thengen) auf der einen, Pilati Handwaschung und Christi Kreuzigung auf der anderen Scheibe mit Jahreszahl 1579.

Das letzte Paar, Nr. 25 und 26, zeigt den Stand Appenzell mit St. Mauritius. Oben

l. Michael und Maria, r. die Hinrichtung der Heiligen. Der Vers behandelt Christi Auferstehung:

Ganz fröhlich und uß syner Krafft
Christus syn Lyb Von Todten Schafft.
Die Hütter Fluchend (flohen) von dem Grab,
Der Priesterschaft ein Forcht das gab.
Demnach den Jüngern sich er zeygt
Denen er was Im Sunders (besonders) gneygt.

26 enthält oben die Darstellung eines Vorkommnisses aus dem Schwabenkriege, dem unten wieder ein Vorgang aus dem neuen Testament entspricht. Oben handelt es sich um die Überwindung eines feindlichen Heerhaufens durch die Appenzeller. Auf dem Banner der feindlichen Truppe steht zu lesen: „Hundert tusend tüfel wel unser walten", ein ziemlich rabbiater Wahlspruch. Bei den angreifenden Appenzellern steht: „Der verloren husen", was im Gegensatz zum „Gewaltshausen" in der mittelalterlichen Taktik so viel heißen will als Vorhut. Der Vers lautet:

Inn Schwaben Krieg Hatten die Kitel
Im panner Einen Schönen Thitel:
Vil Tüffel sollten Iren walten
Aber Die Appenzeller Stallten (stellten)
Ein Wacht Gegen den Rouwengstind
Und Schmirtend sy der Mas Umd grind
Das Sy das Panner Mit Dem Bößen
Vor Appezell Nit Dörftend lößen.

Unten links Christi Himmelfahrt und r. die Ausgießung des heil. Geistes, dazwischen der Vers, auf die Jünger bezüglich, die ja anfangs auch ein schwaches kleines Häuflein waren:

Uff Erden Christ syn Werk gethan
Drum Wolt er uff dem Oelberg stahn
Uß syner Jünger Ganzer Schar
Wurd Er zum Himmel ghoben Zwar
Doch die Verheißung bald Sollt werden.
Der Heilig Geist kam ab zur Erden.
Und Wirket Mächtig by der Jünger Zahl
In Allen sprachen reden Sy Zumal.

Wir sind damit am Ende dieses an sich äußerst originellen Cyklus angelangt, in dem sich ein gehobenes patriotisches Gefühl geltend macht. Stellen wir die einzelnen Parallelen übersichtlich zusammen, so bekommen wir folgendes:

Scheibe 4. Gründung der Stadt Bern. = Zerstörung des Turmbaues zu Babel.
Scheibe 6. Jakobs Traum. = Schlacht bei Sempach.
Scheibe 8. Tells Apfelschuß. = Untergang des Pharao.
Scheibe 10. Schlacht am Moorgarten. = Gideon mit seinen Tapferen und Einnahme von Jericho.
Scheibe 12. Baumgarten erschlägt den Landvogt im Bade. = Simson zerreißt den Löwen.
Struthahn Winkelried erlegt den Drachen. = Esther und Hamann.
Scheibe 14. Sieg der Glarner bei Näfels. = Daniel in der Löwengrube.
Scheibe 16. Des Wildenbergers Angriff auf ein Landmädchen. = Die keusche Susanna.
Scheibe 18. (? Freischießen. = Beschenkung des Christuskindes durch die heil. drei Könige.
Scheibe 20. Schlacht bei Dornach und im Bruderholz. = Austreibung der Händler aus dem Tempel.
Scheibe 24. Verbrennung des Städtleins Theugen. = Christi Leiden.
Scheibe 26. Zersprengung des Heerhaufens mit dem Wahlspruch: Vil tusend Tüfel well unser walten. = Die Jünger Christi nach der Ausgießung des heiligen Geistes.

Wir haben es hier also mit einer Weiterbildung jener mittelalterlichen Darstellungen zu thun, welche allerdings nicht Landesgeschichte und Bibel ins Bereich ihrer Parallelen zogen sondern vielmehr Darstellungen aus dem neuen Testamente (sub gratia) solchen aus dem alten, und zwar 1. solchen vor der mosaischen Gesetzgebung (ante legem) und 2. während der Geltung derselben (sub lege) entgegenstellten. Solcherweise zusammenhängende Darstellungen finden sich auf den Scheiben des Klosters Hirschau (sie sind zudem der Biblia pauperum entnommen), sodann mannigfach in Handschriften des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (Jahrbücher der k. k. Centralkommission, Band V, 1861 S. 3—128) und, wie derselbe Autor (Dr. G.

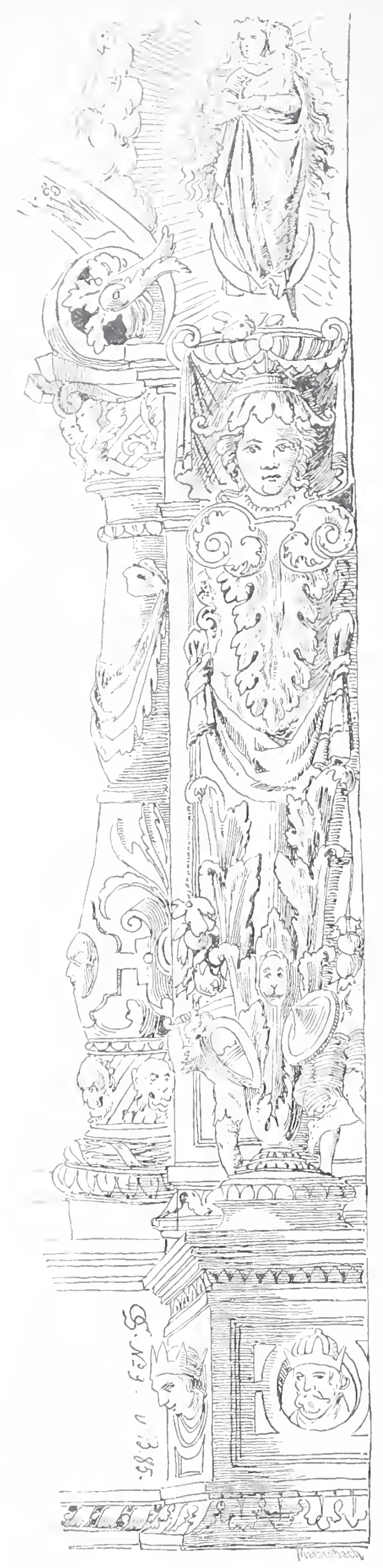
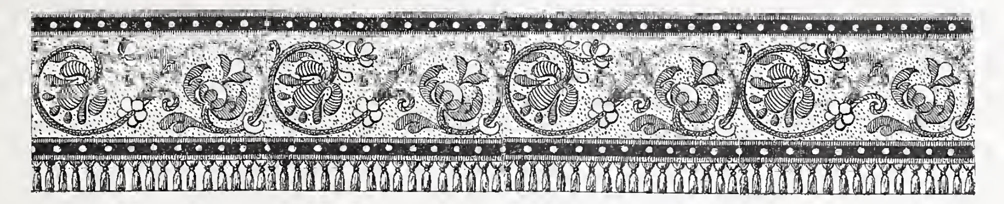


Fig. 12. Scheibenumrahmung am Fenster Nr. 9 der Ostseite.

Heider) nachweist, auch auf den Emailmalereien des Altares zu Kloster Neuburg (v. J. 1181). Hier in den Wettinger Scheiben tritt ein neues Moment hinzu: die Hereinziehung vaterländischer, geschichtlicher Vorkommnisse gegenüber biblischen Vorgängen.

Zwar war zur Zeit, da die Scheiben gestiftet wurden, die Periode vorüber, wo der Staatenbund, dessen Territorium heute die Schweiz heißt, mächtig dastand durch die Kriege gegen Karl den Kühnen, die siegreichen Feldzüge in Italien und gegen Kaiser Maximilian; indessen pulsirte die starke Empfindung jener kurzen, großen Epoche noch ungebrochen im Volke, wie sie es bis auf den heutigen Tag noch thut. Lübke bemerkt hier, ich vermag es nicht besser zu sagen und citire deshalb seine Worte direkt: „So gestaltete sich hier im 16. Jahrhundert schon eine wahrhaft geschichtliche Malerei, ganz im Geiste moderner Zeit. Denn wohl hatte man seit van Eyck und seit Albrecht Dürer die heiligen Gestalten in die Zeittracht und die eigene Umgebung gerichtet, weltliche Vorgänge dagegen nur im Gebiete der alten Geschichte aufgesucht. Mit seltsamer Hingebung malte Hans Burgkmaier den Sieg Scipio's über das Heer Hannibals bei Zama, Albrecht Altdorfer den Sieg Alexanders des Großen über das Heer des Darius bei Arbela, Melchior Feselen die Belagerung der Stadt Rom durch Porsenna. Was ist uns Hekuba, was gilt mir König Porsenna, was die Schlachten von Zama und Arbela, mochte der wackere Schweizer Künstler denken. Und er malte schlicht und natürlich im vollen Kostüme der Zeit getreulich die Helden, die Kämpfe und Siege seines Vaterlandes. Die Kunstgeschichte hat Akt davon zu nehmen, daß in einer Zeit, welche in ganz Europa den modernen Despotismus aufkommen und alle volkstümlichen Regungen in der Kunst auf lange hin ersticken sah, in dem kleinen Lande, das nach langen Kämpfen die alte, schwer errungene Freiheit sich gesichert hatte, ein Hauch frischen nationalen Lebens auch für die Kunst sich unverwüstlich geltend macht. Was in aller Gedächtnis lebte, was ungefähr um dieselbe Zeit Tschudy zur Abfassung seiner Chronik begeisterte, die großen Thaten der Väter zur Begründung eines freien Staatslebens, das hat auch den schlichten ‚Maler des hochwirdigen Gottshuß Wettingen‘ zu Darstellungen angefeuert, deren naive kernige Bildersprache uns mehr erwärmt als alle jene hochtrabenden, wenngleich mit größerem künstlerischen Aufwand entworfenen ‚antikischen‘ Haupt- und Staatsaktionen.“

Ob nach abermals drei Jahrhunderten sich unsere Nachkommen in gleichem Maße werden freuen können über das, was unsere Zeit an ähnlichem auf dem Gebiete der volkstümlichen Kunst geschaffen hat? Wer weiß!



Stickerei in Seide und Schnur auf violetter Seide. Italien, 16.—17. Jahrh.

Lüneburger Drechslerarbeiten.

Von G. Heuser.

Mit Abbildungen.

In norddeutschen Kunstsammlungen kommen uns oft Drechslerarbeiten zu Gesicht, die durch ihre subtile Ausführung, durch geschickte Überwindung ausgesuchter Schwierigkeiten auffallen. Meist sind es Gewürzdosen, Pokale, Schachspiele und Spinnräder, die ehemals bei Zunftprüfungen als Meisterstück gedient haben. Bienenfleiß des Handwerkers hat dabei oft zu Übertreibungen und Ausartungen geführt und so mögen jene Dinge mehr als Kuriositäten denn als Gebrauchsgegenstände erscheinen.

Wer mit architektonischen Formen einigermaßen vertraut ist, wird von der Thatsache überrascht, daß die Drechslermeister noch im Anfang dieses Jahrhunderts an den Motiven der Renaissance festgehalten haben. Der konservative Sinn der Norddeutschen, die zunftmäßige Ehrfurcht vor der Überlieferung machten eine so lange andauernde Anwendung von Kunstformen möglich. So finden bekanntlich auch in Bauernhöfen der Marschlande heute noch Stickmuster Anwendung, die mehrere Jahrhunderte alt sind. Bei den Innungsverbänden wurde der Gebrauch alter Vorbilder besonders dadurch gefestigt, daß bei der Meisterprüfung gewisse Anforderungen stereotyp waren. Dies war besonders bei Kunstformen der Fall, die eine vollendete Übung der Technik verlangten. — Wir gaben hierüber schon früher in dem bekannten Sammelwerke: „Deutsche Renaissance" eine kurze Notiz für die auf Bl. 10 des Heftes „Hamburg" dargestellten zwei Randskizzen. Etwas Näheres möge jetzt mitgeteilt werden zu den hier dargestellten Kunsterzeugnissen, welche verschiedenen Jahrhunderten angehören. Die Gegenstände befinden sich alle im Lüneburger Museum. Nur der in Fig. 1 gegebene Zinnpokal befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg [1]). Er trägt die Jahreszahl 1634, stammt aus Wilster in Holstein und ist ein Willkommsbecher der Schuhmacherinnung. Wir haben ihn hier mit abgebildet wegen der für diese Zeit frühen Form der Kugel auf dem Deckel, welche aus einzelnen Bügeln besteht. Bekanntlich bedient man sich in der Renaissance der Kugeln oder Ballen, wenn zentrische Zweck- oder Zierformen kräftig gegliedert werden sollen. Um diesen Ballen die Wirkung kompakter Masse zu nehmen, setzte man entweder leichten Schmuck, wie Rosetten und Köpfe, auf oder man formte, wie hier, die Ballen aus einzelnen Bogen. Die gleichen Ballen befinden sich nun auch an den Zierspitzen des einem Baldachin ähnlichen Deckels des elfenbeinernen Innungspokals der Lüneburger Sülzer (Fig. 2). Als Abzeichen der Innung hängen im Deckel zwei Eimer. Die gewundenen Säulen lassen vermuten, daß der Pokal aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammt.

Wie an den schwierig zu fertigenden Kugeln, welche die Drechsler Hohlkugeln nennen, zeigte der Geselle gerne noch seine Geschicklichkeit bei Ausführung der sogenannten Hohlkronen. Hier-

---

1) Der Pokal ist 72 cm hoch, reich gravirt und durch eingelegte schmale Messingstreifen verziert. Die Inschrift um den Rand lautet: DIS . IST . DER . SCHVSTER . IHRE . SILBER . GESCHMIDE . GODT . ALLEINE . DIE . ERE . FINIS. — Ein Zinnstempel findet sich nicht.

(Mitteil. von Dir. Brinckmann.)

Photo Studders & Kohl, Reudnitz

Fig. 1. Zinnpokal der Schuster in Wilster. 1634.
Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

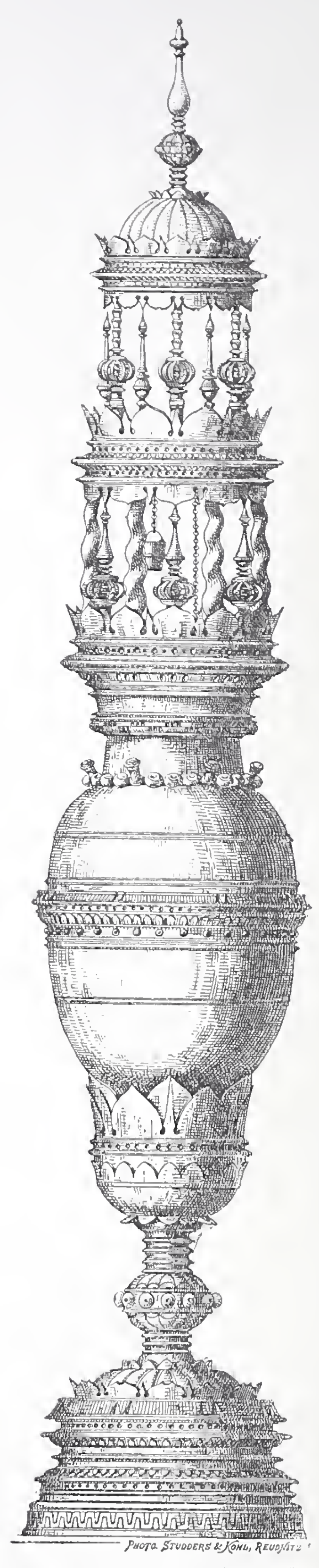


Fig. 2. Innungspokal der Lüneburger Sülzer
Anfang 18. Jahrh.

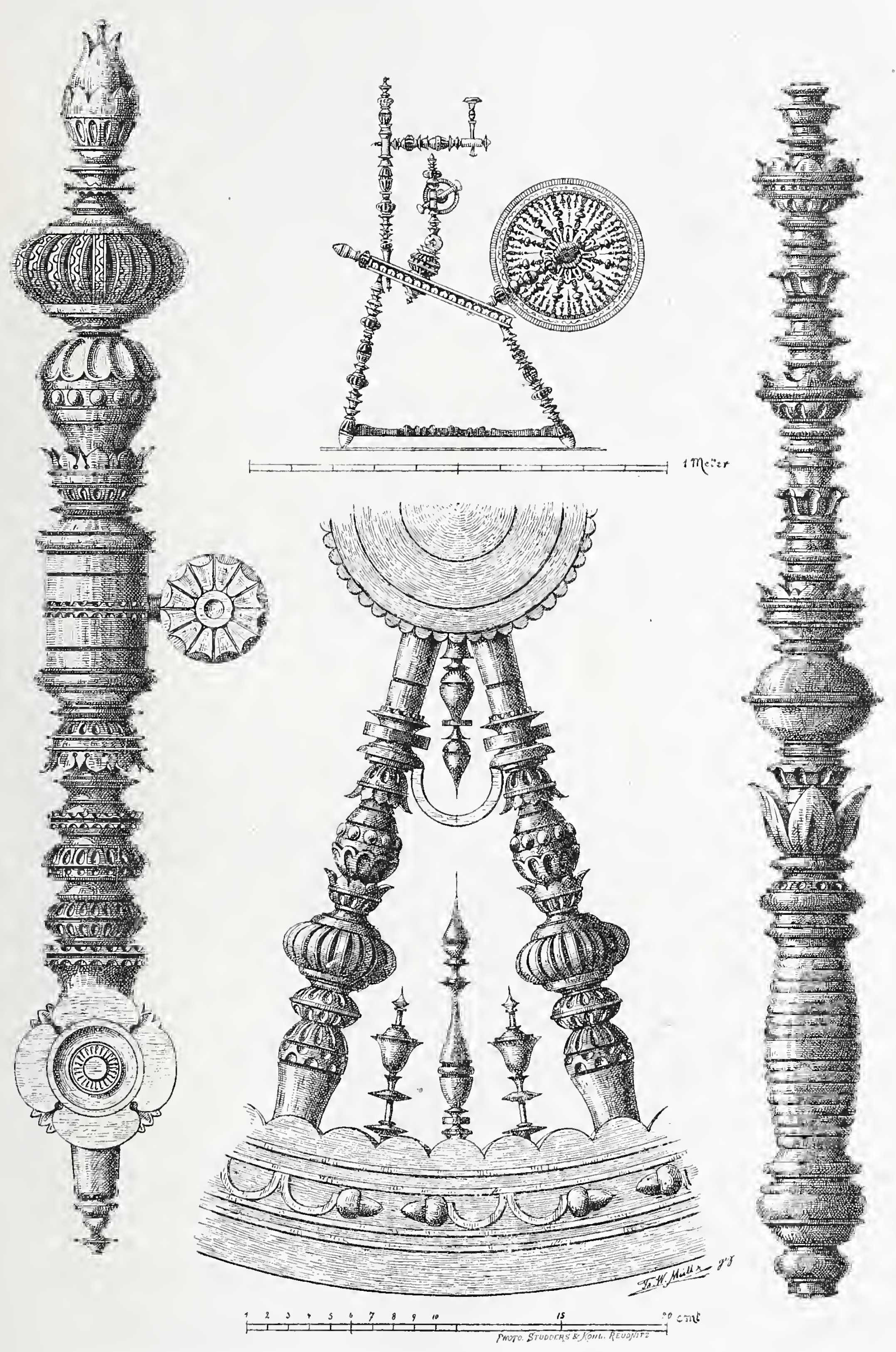


Fig. 3. Spinnrad nebst Einzelheiten. Lüneburg 1820.

Fig. 4. Schafferstab der Schlosser. Lüneburg 17. Jahrh.

bei unterhöhlte man das Holz beim Drechseln und schnitt aus dem stehenbleibenden dünnen Rande verschiedenartige Blattreihen aus.

Solche Blattkränze sind an dem Elfenbeinpokale mehrfach ausgeführt. Sehr beliebt sind auch aufgereihte Knöpfchen und allerlei Musterung, die mit einfachen Kerbschnitten hergestellt wird. Im ganzen ist die Häufung von Hohlkehlen und Rundstäben ähnlich wie bei dem Zinnpokal aus Wilster. Nebenbei sei bemerkt, daß in einer der kleinen Pfeifen am oberen Rande des Gefäßes eine Öffnung ist, welche durch die Wandung geht. Der uneingeweihte Trinker wurde dadurch zum Ergötzen seiner Genossen bespritzt.

Wahrscheinlich früheren Ursprungs als der Pokal der Sülzer ist der Schafferstab der Schlosser (Fig. 4). Leider fehlt die Bekrönung, welche vielleicht ein Innungsabzeichen gewesen ist. Mit einem solchen Stabe gab der zünftige Vorsitzende durch Aufstoßen auf den Tisch das Zeichen für Ankündigungen. Wegen dieses kräftigen Gebrauchs sind daher die drei Hohlkronen, welche verschiedenfarbig, rot, grün und weiß, angestrichen sind, derber ausgeführt und die Kugel zeigt die volle Masse.

Nicht wesentlich anders in den Motiven als die aus früheren Jahrhunderten gegebenen Arbeiten ist das unter Fig. 3 mit mehreren Details gegebene Spinnrad. Dasselbe wurde im Jahre 1820 von Meister Bode gedrechselt. Die großen Hohlkugeln sind hier in Ebenholz eingesetzt; ebenso erscheinen alle anderen aufgehefteten Schmuckteile schwarz auf weiß. Der Meister hat an dem Spinnrade noch ein weiteres Kunststück ausgeführt, indem er an den Hohlkehlen lose Ringe aussparte, welche bei langsamer Drehung des Rades ein angenehmes Geräusch verursachen. Das Rad selbst ist reich mit Zierspitzen geziert. Überhaupt zeigen alle Teile eine so lebendige Gliederung, daß man in dem Kunstwerk mehr ein bloßes Schaustück als einen Gebrauchsgegenstand zu sehen hat.

Zum Schluß weisen wir noch auf den Turm eines Schachspieles hin, welchen der Drechsler Gerdau im Jahre 1843 verfertigte. Dieser alte Meister war es auch, der uns auf einzelne technische Schwierigkeiten und auf die Anforderungen bei der Meisterprüfung aufmerksam machte.

Arabisch-italischer Seidenstoff des 14. Jahrhunderts.

Von Max Heiden.

(Siehe die Tafel.)

Der auf unserer Tafel in Originalgröße wiedergegebene Seidenstoff, aus dem Besitze des Herrn Bildhauer Krauth in Frankfurt a. M., gehört nach Technik und den darin enthaltenen orientalischen Motiven zu der Gruppe von Stoffen, welche man kurzweg als „arabisch-italisch" zu bezeichnen pflegt — um für die in Italien mit nachklingenden Elementen des Orients gewebten Muster einen generellen Namen zu haben. Der Grund dieses Gewebes ist weiß in Atlas-, das Muster, rot und grün, in loser Köperbindung. Den Fabrikationsort sicher zu bestimmen, dürfte kaum möglich sein; Dr. Bock nimmt als solchen Palermo an. Wenn man, wie neuere Forschungen ergeben haben sollen, die Provenienz eines Stoffes nach seiner Webekante feststellen könnte, so müßte der vorliegende Stoff aus dem Orient stammen; denn die Kante ist einfarbig und hellblau. Dem widerspricht aber die ganze Anordnung und Behandlung des Musters.

Die Palmetten, welche die geschwungenen blattartigen, mit kleinen Schneckenlinien besetzten Rauten verbinden, erscheinen zwar noch rein orientalisch; aber das ist auch wohl das einzige Moment, welches für den Orient sprechen dürfte. Alles andere wird man ohne weiteres für falsch verstandene Formen des Orients ansehen: so setzen z. B. unterhalb der Palmetten die feinen Arabeskenranken ganz unmotivirt an und alle

einzelnen Figuren in den reihenweis versetzten spitzovalen Feldern sind für orientalische Herkunft zu roh. Die eigentliche Darstellung darin — Vögel an einem Baume mit kelchförmiger Palmette als Bekrönung — erinnert noch an frühe Muster Vorderasiens, aber es bedarf nur eines Schrittes vorwärts, und wir finden die aus dem Stamme des Baumes sich entwickelnde italienische Vase.

Wir haben es demnach hier mit einer italienischen oder spanischen Nachahmung orientalischer Muster zu thun. Bei Spanien würde man die blattartige Ranke für den Vorläufer der maurischen spitzigen Blätter halten, welche den spanischen Brokatstoffen des 16. Jahrhunderts eigen, sogar bezeichnend dafür sind; jedoch kann diese Bildung, vielleicht den vornehmen federartigen Blättern der orientalischen Formengebung des 13. Jahrhunderts entstammend, ebenso gut in Italien zu etwas anderem gemacht worden sein.

Alle diese Momente aber lassen auch Zweifel über die Zeitbestimmung aufsteigen. Obgleich die reguläre Einteilung der Fläche in spitzovale Felder schon für das 16. Jahrhundert zu sprechen scheint, wird man den Stoff nach den obigen Bemerkungen für ein Fabrikat des 14. Jahrhunderts halten müssen.

Jedenfalls verdient der Stoff die größte Beachtung; wir wissen Parallelen nur in der sog. arabisch-italischen Gruppe anzugeben. Vielleicht trägt diese Abbildung dazu bei, durch weitere Untersuchungen an Stoffen in anderen Sammlungen über Ort und Zeit solcher zweifelhaften Arbeiten Näheres zu ermitteln.

Aus der Sammlung Figdor in Wien.

Von Marc Rosenberg.

Mit Abbildung.

Die kleine, aber fein gewählte Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor in Wien bewahrt unter anderem auch drei Stücke, die man zu den Urkunden für die Geschichte der Goldschmiedekunst zählen kann: eine Goldschmiedeprobirnadel, einen Probirstein und ein Stammbuch. Die Nadel habe ich leider nicht selbst gesehen. Der Probirstein ist ein sehr interessantes Stück, das ich von der Karlsruher Ausstellung von 1881 her kenne, wo es von seinem damaligen Besitzer, Herrn G. Gimbel in Baden-Baden, ausgestellt war. Der Stein trägt die Bezeichnung: Hans Horn Nürnberg 1586, dabei ein Hifthorn. Man wird zunächst natürlich an einen Goldschmied dieses Namens denken und nicht zögern ihn in die Kunstgeschichte einzuführen. Wenn man dann noch bemerkt, daß Pabst in seiner Besprechung der Publikation von Luthmer über den Schatz Rothschild auf einen sehr tüchtigen Nürnberger Meister hingewiesen hat, der mit einem Horn stempelt, so wird man glauben, sicher zu sein, daß der Verfertiger dieser Stücke identisch ist mit dem früheren Besitzer des Steines. Ich möchte hier noch darauf aufmerksam machen, daß außer dem Rothschildschen Pokal und dem hochinteressanten Erfurter Sturzbecher noch zwei weitere Stücke hier in Betracht kommen würden, ein Faßbecher in Bebenhausen und eine sehr interessante Schale im Historischen Museum zu Dresden. Es liegt so nahe, das Wappenbild des Hornes als ein redendes zu fassen, daß ich nur zögernd zu bemerken wage, der Name Horn finde sich weder in dem ausführlichen Verzeichnisse Nürnberger Goldschmiedenamen bei Stockbauer, noch im Nürnberger Meisterbuch, noch in dem freilich etwas späteren Nürnberger Lehrjungenbuch. Die vier genannten Silberarbeiten müssen bis auf weiteres noch namenlos bleiben und der Probirstein wird vielleicht einem Mitglied der Nürnberger Patrizierfamilie Horn gehört haben. Der intime Anteil, den manche Auftraggeber damals an den von ihnen bestellten Arbeiten nahmen, läßt es als durchaus glaubwürdig erscheinen, daß ein reicher Mann seinen eigenen Probirstein und seine Probirnadeln hatte, wie ja auch heute noch viele Privatleute ihre Diamantwage besitzen.

Was nun das Stammbuch betrifft, so habe ich es durch die Güte des Besitzers mit aller Muße hier durchstudiren können. Es ist

ein etwas spätes, aber sehr interessantes Denkmal. Der Name des ursprünglichen Besitzers ist zwar nicht eingeschrieben, er ergiebt sich aber aus einem der Einträge: es ist Christian Otto Sahler, Maler und Wachsbossirer 1727—1807, welcher, aus einer Goldschmiedewerkstätte hervorgegangen, mehrere Goldschmiede und Ciseleure zu seinen Freunden zählte und Einträge von diesen in sein Stammbuch erhalten hat.

Das Buch ist von länglichem Format, 20 auf 12½ cm in gepreßtem farbigen Pergamentband. Es hat 107 Blätter in ungleichmäßigen Lagen. Auf 42 Seiten befinden sich Zeichnungen und zum Teil auch Schrift, auf 31 Seiten nur Schrift, die übrigen sind leer. Die Einträge gehen von 1746—1797 und umfassen die Städte Augsburg (Koburg?), Dresden und Berlin. De dato Augsburg 30. April 1747 findet sich neben einer Rötelzeichnung, die einen Feuerwerker darstellt im Begriffe eine Rakete anzuzünden, folgender Eintrag: „Dieses wollte meinem geliebten Bruder, als Besizer dieses Stammbuchs zum immerwährenden Andencken einverleibet haben. Jesaias Sahler, Junior." [1])

Dies führt uns auf den Namen des Besitzers, der mithin ebenfalls Sahler heißen muß. Nagler nennt auch in der That einen Christian Otto Sahler, der 1727—1752 in Augsburg, 1752—1770 in Dresden und 1770—1807 in Berlin gelebt haben soll. Wenn wir die bezeichneten und datirten Blätter des Stammbuches zur Unterlage machen, ergiebt sich aber für Sahler folgendes von Nagler etwas abweichendes Itinerar:

12. (oder auch 31.) Dez. 1746—30. April 1747 in Augsburg.
(8. Mai 1747 — ? ? 1747 in Koburg?).
27. Sept. 1747 — 26. März 1770 in Dresden.
(8. Juni 1792 — 9. Juni 1792 in Dresden).
13. November 1778 — 30. Mai 1797 in Berlin [2]).

Einige von den Widmungen haben künstlerischen Wert. So eine Allegorie der Wissenschaften und Künste von Benignus Bossi (Nagler) aus der Zeit, da er sich noch nicht ganz dem Kupferstich gewidmet hatte, denn er zeichnet: Carolus Benignus Bossius Plasticator Mediolanensis. Dresdae 1755 die 26. Sept. Dann eine flüchtige, aber gut hingeworfene Komposition (Sauhatz), offenbar für einen Dosendeckel bestimmt, ohne Namen. Drittens ein Männerkopf von „Christ. Kallbaur ad vivum del." (fehlt bei Nagler). Viertens ein Reiterkampf von D. Chodowiecki 25. März 1783, doch ist die 8 fraglich. Fünftens ein sog. Kammerjäger, ein Rattenfänger in polnischer Tracht mit Gehilfe und Hund, bez. SHEA., und endlich sechstens das nicht uninteressante Aquarell: Kind einen Vogel kaufend, um ihn fliegen zu lassen von Chodoviecka (fehlt bei Nagler).

Von Goldschmieden sind in dem Buche folgende genannt:

1. Joh. Otto Mehrer Aurifaber, Augsburg, 8. Januar 1747, mit einer nicht ungeschickten Komposition einer Schäferscene mit Rococomotiv.

2. Andreas Nicolaus Meutting, Gravirer, Augsburg 29. März 1747, mit einer niedlichen Ciseleurvignette, die wir am Schluß reproduziren.

3. Philipp Bernhard Elbert Aurifaber. Er datirt sein Blatt „Augsburg den ersten und den letzten 1747" und meint damit zweifellos die Neujahrsnacht zwischen 1746 und 47. Ganz auf der Höhe dieser etwas kindlichen Datirung steht die beigegebene Zeichnung, eine Allegorie der Stärke in Rococokartouche.

4. Johannes Beckhardt Aurifaber, Augsburg 23. April 1747, mit einer nicht schlechten Rococokomposition: Raucher, schreibend.

5. Georg Christoff Meyer Aurifaber, aus Greifswald in Dresden 29. September 1747. Er trägt einen Spruch ein fügt, gleichsam als Entschuldigung, daß er keine Zeichnung geliefert hat, hinzu „kurtz vor der Abreiße in Eile".

Sämtliche 5 Goldschmiede fehlen bei Nagler,

1) Kuhn, Katalog für die Ausstellung der Werke älterer Meister. München 1876. Nr. 1933. 23 Porträts von Patriziern Augsburgs auf Gold emaillirt. 1640 wahrscheinlich von Wolfgang Joseph Sirch und Isaias Saler. — Besitzer: Fürst Leopold von Fugger-Babenhausen in Augsburg. Betrifft auch, wenn die Zuschreibung richtig ist, nicht unseren Sahler.

2) Nicolai (Beschreibung von Berlin und Potsdam III. Dritter Anhang S. 46) berichtet über O. Chr. Sahler: Wachsbossirer und Lehrer in den Zeichenklassen der königl. Akademie. Er hat sich auch auf das Pastellmalen gelegt. Er ist 1722(!) in Augsburg geboren und lernte von seinem Vater die Kunst zu ciseliren. 1770 kam er nach Berlin (folgen Angaben über seine Arbeiten). [Anm. der Red.]



LITH. ANST. v. J. G. FRITZSCHE in LEIPZIG

ARABISCH ITALISCHER SEIDENSTOFF DES XIV. JAHRHUNDERTS.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.



und auch mir ist es nicht gelungen, auch nur eine Note über einen derselben aufzutreiben.

Um das Buch auch für die Kunde des Kupferstiches, der Stuckaturarbeit und verwandter Zweige zu erschließen, setze ich hier in alphabetischer Folge sämtliche in demselben vorkommenden Namen und Monogramme her.

S(?). H. E. A. (Maler?)
B. Banchet. Berlin 1792. (Künstler?)
Christina Friedericka Baßlerin, Dresden 1792. (Künstlerin?)
Johann Friedrich Baßler, Hof ..... Dresden 1792. (Künstler?)
Johanna Christiana Baßlerin, geborene Hubertin. Dresden 1792. (Künstlerin?)
Sophia Josepha Willhelmina Baßlerin. Dresden 1792. (Künstlerin?)
Johannes Beckhardt, Aurifaber. Augsburg 1747.
Carolus Antonius Bossius. 1753. (Nagler. Kupferstecher.)
Carolus Benignus Bossius (Benigno Bosso 1755), Plasticator Mediolanensis. Dresden 1757.
Joh. Christian Braun, Bibliopega. Augsburg 1747.
E. B. aus Memmingen. Augsburg 1747.
J. Chodoviecka. (Malerin.)
D. Chodowiecki. Berlin 17(8)3.
Philipp Bernhard Elbert, Aurifaber. Augsburg 1747.
J. F. De. Feral. (Nagler. Medailleur in Leipzig.)
J. C. Frisch. (Berlin.) (Nagler. Maler.)
Joh. David Gaab. 1746.
Georg Daniel Geißler. Augsburg 1747.
Joh. Gottfr. Haid. Augsburg 1747. (Nagler. Entwerfer und Kupferstecher.)
J. A. Helmsdorff. 1760. (Zeichner?)
Jean Gottlob Hillmann, Sprachlehrer. Dresden 1751.
Christ. Kallbaur. (Maler?)
J. A. Kießling, Architekt dermalen in Berlin 1797.
Klengel? Dresden 1792. (Nagler. Maler.)
C. F. Kolbe. 1775. (Maler?)
Carl August Krause. Dresden 1749. (Künstler?)
Christian Adolph Krause Junior. Dresden 1749.
J. C. Krüger, Pomeranus. Dresden 1755. (Nagler. Maler und Kupferstecher.)
J. G. Künzel. 1752. (Ornamentnist.)
Johann Tobias Küsel, Ev. Mägdn. Schulhalter. Augsburg 1746.
Carl Le Coq. (Künstler?)
Johann Le Coq. Berlin 1792. (Künstler?)
M. C. Le Coq, geborene Erman. (Künstlerin?)
Joh. Otto Mehrer, Aurifaber. Augsburg 1747.
Andras Nicolaus Meutting, Gravirer. Augsburg 1747.
Georg Christoff Meyer, Gripiswaldensis, Aurifaber. Dresden 1747.
Leonhard Christian Meyer. 1748. (Architekt?)
Karl Wilhelm Ramler. Berlin 1778.
B. Rode 1778. (Berlin.) (Nagler. Maler.)
F. A. C. Rothky.
Georg Christian Rumpach, Phil. Studios. Coburg 1747.
Jesaias Sahler Junior. Augsburg 1747. (Zeichner?)
C. Salomé. (Maler?) 2 Bll.
Schilbach v. Gotha, Berlin 1792. (Nagler. Hoftapetenmaler.)
Carl August Stahl. Fäntrich de Hollande 1751.
Johann Jacob Stapff. 1747. (Zeichner?)
D. S. (Zeichner?)
F. D. S.? (verschlungen) 1759. (Portraitist?)
M. S. (Miniaturist?)
Johann Gottfried Benedictus Thull. Dresden 1770. (Architekt?)
C T oder T C (verschlungen) 1747. (Zeichner?)
N. Johannes Gottlob Wildelau, Jüterbocensis Saxo. Dresden 1762.
Georg Gotfried Winckler. Augsburg 1747. (Nagler. Kupferstecher.)
F. W. Augsburg 1747. (Zeichner?)



Vignette von A. N. Meutting. 1747.



Stickerei in farbiger Seide und Gold auf rother Seide. Italien, 17. Jahrh.

Bücherschau.

Richard Hofmann. Blätter und Blumen für Flächendekoration. Eine Vorlagensammlung für Zeichen-, Webe- und gewerbliche Fortbildungsschulen, Fabrikanten und Musterzeichner. Leipzig, E. Twietmeyer. 30 Tafeln in Schwarz- und Buntdruck. Fol.

J. L. Das vorliegende Werk ist eine sehr verdienstliche Arbeit, welche der Verfasser selbst als eine Fortsetzung von E. Herdtle's „Stilisirten Blumen aus allen Kunstepochen" bezeichnet.

Herdtle hat in seinen vortrefflichen Werken doch zumeist nur die Formen gegeben, wie sie im 15.—16. Jahrhundert in dem Übergang der Gotik zur Renaissance üblich waren. Hofmann hält sich dagegen an die höchst graziösen Bildungen des 17.—18. Jahrhunderts. Unter den Hunderten von Blütenformen, welche er giebt, ist fast keine einzige, die sich botanisch benennen ließe, es sind jene phantastisch-spielenden Umbildungen des alten Granatapfelmusters, welche mit Benutzung des Akanthus und einiger maureske Formen den eigentlichen Formenschatz der Barockzeit in der Flachmusterung ausmachen. Besonders scheint der Verfasser seine Studien an den Spitzen und Weißstickereien gemacht zu haben, bei welchen in jener Periode die Stilisirung viel weiter geht als in den Webemustern und Seidenstickereien. Die Weißzengarbeiten bleiben durchaus in der Fläche, da sie Schattenwirkungen doch nicht erreichen können, und so finden wir besonders bei ihnen das zierliche Spiel, welches eine größere Form mit beliebigen kleineren Formenelementen füllt. Durch diese an kein organisches Wachstum gebundene Behandlungsweise wird das Thema unerschöpflich. Dieses Material ist daher für die neuere Industrie ebenso lehrreich wie verwendbar. Was der Zeichner sonst nur in jahrelanger Arbeit in den Sammlungen zusammentragen kann, findet er hier geschlossen, sauber und übersichtlich zusammengestellt; alle archäologischen Gesichtspunkte sind beiseite gelassen, lediglich für den praktischen Gebrauch hat hier ein Mann, der selbst Lehrer — Professor an der Fachzeichenschule zu Plauen i. V. — ist, dasjenige herausgeholt, was verwendbar ist, und es so weit zurecht gemacht, daß es in vielen Fällen ohne weiteres in einen neuen Zusammenhang hinein gearbeitet werden kann. In einem Anhang wird dann noch an Beispielen demonstriert, wie sich dasselbe Muster für verschiedene Techniken umgestaltet. Wir geben untenstehend eine Probe von dem Typus des hier zumeist vertretenen Blumenwerks.



Jacobsthal, J. E., Süditalienische Fliesenornamente. 30 Tafeln in Chromolithographie, mit Text. gr. Fol. Berlin, Wasmuth. Preis 65 Mk.

G. V. — Die im südlichen Italien namentlich im Neapolitanischen und auf Sicilien bis auf die Gegenwart hergestellten bemalten und glasirten Thonfliesen sind bisher kaum Gegenstand künstlerischer Forschung gewesen. Dennoch verdienen dieselben die eingehendste Aufmerksamkeit der Fachkreise. Vor allem wegen ihres mustergültigen Eingehens auf das Quadrat als die zweckmäßigste Grundform der Fußbodenfliese. Dabei wird in Rücksicht auf die Gesamtwirkung nicht die einzelne Fliese als ornamentale Komposition für sich betrachtet, sondern das Ornament der einzelnen Fliese bildet für sich allein nur Stückwerk, das erst durch seinen Anschluß an die Nachbarfliesen zum Flächenmuster wird. Auf diese Weise wird es trefflich erreicht, die Hauptlinien der Komposition in anderer Richtung als in denjenigen der Umgrenzungslinien der Fliese zu führen. Für den ästhetischen Charakter eines Fußbodenmusters ist dies von unbestreitbarer Wichtigkeit. Unser Auge verlangt bei allen Fußbodenmustern am liebsten eine Betonung der Diagonale. Diese Wirkung durch diagonal verlegte Fliesen zu erreichen, ist aus technischen Gründen unzweckmäßig. Der Anschluß an die Umfassungsmauern würde besondere dreieckig geformte Anschlußstücke erfordern. Der praktische Gebrauch wird daher stets auf eine Verlegung der Fliesen parallel zu den Umfassungsmauern hindrängen. Um so wichtiger ist es also, nicht wie bei den Majolikafliesen des 16. Jahrhunderts in Siena, Bologna und Venedig die quadratische Umrahmung als Abschluß jedes einzelnen Fliesenmusters zu betrachten, sondern die Hauptlinien der Komposition in divergirender Richtung über die Fugen hinwegzuführen. Gerade die süditalienischen Fliesenornamente werden dieser Bedingung in vorzüglicher Weise gerecht und setzen in dieser Beziehung die Traditionen mittelalterlicher Fliesenzeichnung in oft mustergültiger Weise fort. Natürlich wird man die Beachtung dieses Grundsatzes hier nicht überall und stets in derselben Klarheit ausgesprochen finden. Handelt es sich doch in diesen Mustern nicht um das bewußte

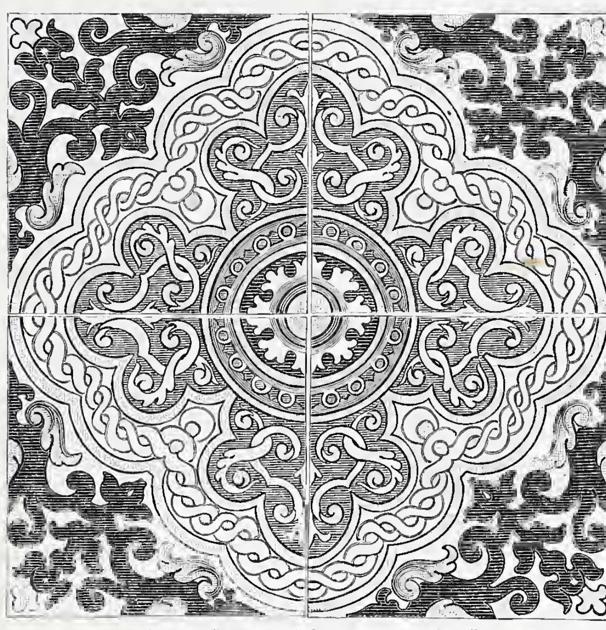


Fig. 1. Gemalte Fliesen. Dom zu Amalfi.



Fig. 2. Gemalte Fliesen. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Schaffen einer in sich geschlossenen Künstlerschule, sondern um einen handwerklichen Kunstbetrieb, dessen Ausübung naturgemäß zumeist von untergeordneten Kräften ausgeht. — Wie sehr in diesen Erzeugnissen die vielfachen Berührungspunkte mit Vorbildern der Antike, des Mittelalters, des Orients und der Renaissance zu erkennen sind, weist Jacobsthal an einzelnen treffenden Beispielen nach. Als Vorbilder der Antike kommen namentlich die von

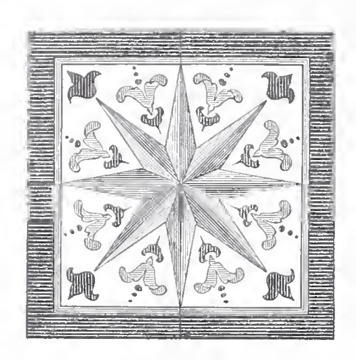


Fig. 3. Gemalte Fliese. Pal. Pitti, Florenz.

Pompeji aus fortdauernd einwirkenden Reste in Betracht. Die antiken Mosaikfußböden haben, wie an Beispielen aus Palermo und Neapel erläutert wird, selbst zur Nachahmung der Umrißlinien der Mosaiksteinchen geführt. Da bei den süditalienischen Fliesen jede einzelne ohne Anwendung der Matrize zur Herstellung des Musters mit der Hand bemalt wird, so hat sich hieraus das leichter mit dem Pinsel zu zeichnende Schuppenmuster entwickelt. Direkte Wiederholungen von Vorbildern für komplizirtere Muster hat der Verfasser ferner in einem Mosaikfußboden der Villa Tiburtina des Hadrian und in einer Deckendekoration der Thermen von Pompeji gefunden. Ein ähnlicher Nachweis ist für viele der mitgeteilten Muster durchgeführt. Die bei den Fliesen verwendeten Farben sind im wesentlichen dunkelblau, hellblau, dunkelorangegelb, hellgelb, schwarz und braun, sowie einige Nüancen von grün und rot. Die süditalienische Faiencemalerei verzichtet daher bei der Herstellung der Fliesen auf die reiche Farbenskala, die ihr zum Beispiel für die Ausführung von Kopien nach Gemälden zur Verfügung steht. Eine Probe dieser letzteren Art ist die bekannte Kopie des antiken Mosaikgemäldes der Alexanderschlacht für die römischen Bäder von Charlottenhof bei Potsdam. In den einfacheren Zusammenstellungen der Farben erreicht die süditalienische Fliesenmalerei ihre glücklichsten Resultate. Bei reicherer Farbengebung treten zuweilen herbe Dissonanzen auf, die eben nur unter dem Lichte des südlichen Himmels ihre Härten verlieren. — Einen eigenartigen Reiz erhalten alle diese Arbeiten dadurch, daß jede einzelne Fliese freihändig bemalt wird. Ein illustrirter Aufsatz von Knochenhauer über die Herstellung der Fliesen vom Bereiten des Thones bis zum Brand beschließt die stattliche Publikation. Die dreißig Farbendrucktafeln des Werkes sind in dem lithographischen Institut von W. Greve in Berlin mit großer Sorgfalt hergestellt. Die beistehenden Figuren 1—3 geben einige Proben der Fliesen, ohne den besonderen Reiz der farbigen Wirkung auch nur andeuten zu können.

Vom 2. Delegirtentag der deutschen Kunstgewerbevereine zu Dresden.

Rd. — Der derzeitige Vorort des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine Dresden hatte für den 18.—19. April einen zweiten Delegirtentag einberufen. Derselbe war von 15 Vereinen mit 5762 Mitgliedern beschickt (nur Braunschweig war nicht durch Delegirte vertreten), die Stimmenzahl betrug 28. Die auf der Tagesordnung stehenden Punkte waren durchweg nicht von großer Bedeutung, so daß sich auch die Verhandlungen schnell und glatt abwickelten. Nach Erledigung der rein geschäftlichen Angelegenheiten wurden die Kunstgewerbevereine zu Quedlinburg (mit 150 Mitgliedern) und zu Hannover (neubegründet mit 250 Mitgliedern) in den Verband aufgenommen. Die auf dem 1. Delegirtentag ange-

regte und dem Vorort zur weiteren Bearbeitung überwiesene Frage, ob und in welcher Form sich der Verband mit der Errichtung von Exporthallen im In- und Ausland befassen könne, wurde nicht nur von allen Vereinen ablehnend beantwortet, sondern der Delegirtentag faßte — namentlich auf Anregung und durch die vortrefflichen sachlichen Ausführungen des Herrn Necker-Hamburg bestimmt — eine Resolution, worin der Verband diese ganze Angelegenheit ausdrücklich als außerhalb seiner Aufgabe liegend bezeichnete. Auf dem 1. Delegirtentag zu Frankfurt a/M. waren mit der Herstellung eines „Entwurfs zu einer Norm für das Verfahren bei öffentlichen kunstgewerblichen Konkurrenzen“ 7 Vereine beauftragt worden; das Referat hatte der Badische Kunstgewerbeverein zu Karlsruhe, dessen sorgfältig ausgearbeiteter Entwurf vorlag. Ein Gegenentwurf war von Hamburg eingereicht, auch von anderen Seiten wurden Bedenken gegen einzelne Bestimmungen des Karlsruher Entwurfs geltend gemacht; eine sofort eingesetzte Kommission stellte bis zum zweiten Verhandlungstag auf Grund der beiden genannten Entwürfe und anderen eingereichten Materials einen neuen Entwurf her, welcher en bloc zur versuchsweisen Einführung angenommen wurde. Nach unserer Meinung werden diese Grundsätze nur immer die Basis bilden können, auf welcher den lokalen und anderen Bedürfnissen angepaßte spezielle Programme aufgebaut werden dürften. Wir drucken diesen neuen Entwurf am Ende dieses Berichtes ab.

Der Antrag des Kunstgewerbevereins zu Pforzheim: „Es ist ein Kartellverhältnis unter den Verbandsvereinen zu dem Zwecke zu bilden, um hervorragende Kräfte zu Vorträgen für die Wintermonate zu gewinnen“, wurde von dem antragstellenden Verein eingehend begründet; eine Anzahl Vereine in kleineren Städten sprachen sich auch zustimmend dazu aus, doch wurden von seiten der größeren Vereine, namentlich München und Berlin, auf Grund mannigfacher und langjähriger Erfahrungen erhebliche Bedenken gegen die Zweckmäßigkeit der vorgeschlagenen Maßregel geltend gemacht. Und wohl nicht mit Unrecht. Die Zweckmäßigkeit und den Nutzen öffentlicher Vorträge zugegeben — die von einer Seite allerdings bestritten wurden — gestaltet sich die Frage wegen Erlangung geeigneter Kräfte zu diesen Vorträgen für Vereine in kleineren und abgelegeneren Städten allerdings schwierig. Es wurde hervorgehoben, daß bereits eine Anzahl Wanderredner über kunstgewerbliche Dinge ihre Stimmen vernehmen lassen, deren unbefangenes Urteil allerdings meist nicht durch Sachkenntnis getrübt ist und welche Vorträge zu verschiedenen Preisen auf Lager haben. Das Thema ist Nebensache, sie reden über alles in richtiger Beherzigung des Satzes, daß man über diejenigen Dinge am besten redet, die man völlig beherrscht oder von denen man gar nichts versteht. Diese Biedermänner melden sich an, fangen eine Anzahl Vereine ein und reden dann dieselbe Rede an zwei bis zehn Orten; daß man zum zweitenmal nicht auf sie hineinfällt, versteht sich von selbst. Diesem Unwesen, unter welchem Vereine in kleineren Orten naturgemäß mehr leiden als die in größeren Städten, zu steuern, ist allerdings notwendig. Den richtigen Modus zu finden, ist nicht leicht. Ob ein Kartellverband, um hervorragende, sagen wir besser: wirklich sachverständige Kräfte zu gewinnen, wie Pforzheim vorschlägt, das Heilmittel ist, bleibt doch fraglich. Es ist doch mehr als zweifelhaft, daß sich ein Mann, dessen Name auf unserem Gebiet einen guten Klang hat, dazu bereit finden sollte, an mehreren Orten den gleichen Vortrag zu halten; daß er überhaupt in der Lage sein sollte, sich diesen Vortragsreisen zu widmen — denn die hier in Betracht kommenden Männer haben doch irgend welche amtliche Funktion und leben nicht bloß von der Feder oder vom Reden —; endlich würde das erwähnte Übel dadurch nicht gehoben: der Redner würde dadurch eo ipso zum Wanderprediger. Daß hier der Verband wenig wird helfen können, wurde fast allerseits betont; vielleicht wird dadurch ein Ausweg gefunden werden, daß die Vereine in näher bei einander liegenden Städten zusammentreten, um irgend einen Fachmann zu einigen Vorträgen zu gewinnen. Um dies zu erleichtern, wurde beschlossen, daß seitens aller Vereine am Jahresschluß ein Verzeichnis der während des Jahres gehaltenen Vorträge dem Vorort eingereicht werden soll, welcher dann diese Verzeichnisse in geeigneter Weise den Einzelvereinen zur Kenntnis bringen wird.

Des weiteren wurde eine Änderung einzelner Paragraphen der Geschäftsordnung auf Antrag der Kunstgewerbeabteilung des Gewerbe-

vereins zu Hamburg ohne erhebliche Debatte genehmigt; ingleichen ein Antrag des Dresdener Vereins, betr. gleichzeitig mit den Delegirtentagen abzuhaltende Ausstellungen der an den betreffenden Orten befindlichen Kunstgewerbeschulen.

Der wichtigste Punkt der Tagesordnung war die Beschlußfassung über die „Stellung des Verbandes zu einer in einem der nächsten Jahre (eventuell in Berlin) abzuhaltenden nationalen oder internationalen Ausstellung“. Herr Otto-Berlin gab eine übersichtliche Darlegung des Projektes der für 1888 in Berlin geplanten deutsch-nationalen Ausstellung. Er zeigte, daß die Angelegenheit über das Stadium des Meinungsaustauschs bereits hinaus sei, schon greifbare Gestalt angenommen habe; betonte, daß man vor allem darauf beharre, die Ausstellung auf eigene Füße zu stellen, aus dem Schoß der Aussteller, der Industrie überhaupt hervorgehen zu lassen, und daß die Reichsregierung der Angelegenheit unter diesen Verhältnissen ihre Unterstützung zugesagt habe. Von einer internationalen Ausstellung sei bestimmt abgesehen, die Stadt Berlin werde eine solche nicht fördern; die Ausstellung komme zustande, man habe nicht mehr zu entscheiden ob man sich beteilige, sondern lediglich: in welcher Weise. Von allen Seiten wurde denn auch Geneigtheit für die Ausstellung bekundet, namentlich erregte die lebhafte Anteilnahme Münchens allgemeine Freude. Herr Lange-München erörterte, inwiefern sich der Verband als solcher beteiligen könne, ohne daß jedoch die einzelnen Vereine, Kunstcentren ꝛc. in dem großen Ganzen aufgingen. Er traf ohne Zweifel mit dem Gedanken das Richtige, dem Kunstgewerbe etwa ein besonderes Gebäude einzuräumen, wie es bisher den bildenden Künsten errichtet zu werden pflegte. Weiter wird man kaum gehen können. Namentlich hob Scharf-Leipzig hervor, daß der Verband als solcher doch kaum ernstlich daran werde denken können, als Verband auszustellen: denn die Zahl der darin vertretenen Vereine sei doch nur eine beschränkte, ganz große Industriedistrikte und -zweige seien gar nicht vertreten. Wir möchten hinzufügen, daß wohl auch eine große Anzahl Vereine nicht ernstlich als legitime Vertreter der Kunstindustrie der betreffenden Stadt anzusehen sind, z. B. der Berliner, dessen 506 Mitglieder doch kein Mensch als Repräsentanten der ungeheueren Kunstindustrie der Hauptstadt wird gelten lassen wollen.

Jedenfalls ist durch die Erörterungen in Dresden immerhin klar gestellt, daß der Verband sich der Sache annehmen wird. Zu weiterer Förderung wurden fünf Vereine gewählt: Berlin, München, Hamburg, Karlsruhe, Dresden. Als Vorort für die beiden folgenden Jahre wurde einstimmig Berlin gewählt.

Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen kunstgewerblichen Preisausschreibungen.

§ 1. Kunstgewerbliche Preisausschreiben können erlassen werden sowohl zur Erlangung von Entwürfen (Zeichnungen und Modelle) als auch von fertigen Gegenständen.

§ 2. Das Preisausschreiben soll folgendes enthalten:

a. Zweck des zu entwerfenden oder des fertigen Gegenstandes.
b. Das Material der Ausführung.
c. Höhe der Ausführungskosten mit der bestimmten Erklärung, ob auf die Einhaltung der Kostensumme ein Hauptgewicht gelegt wird.
d. Anzahl und Maßstab der einzureichenden Arbeiten.
e. Anzahl und Höhe der Preise.
f. Bestimmung über das Eigentumsrecht der preisgekrönten Entwürfe.
g. Ablieferungstermin der Arbeiten.
h. Nennung der Preisrichter, mit der Angabe, daß dieselben das Programm gebilligt haben.
i. Bestimmung, ob die Entwürfe mit dem Namen des Verfassers oder anonym mit Motto oder Zeichen einzureichen sind.
k. Angabe des öffentlichen Blattes, in welchem das Ergebnis des Preisausschreibens bekannt gemacht werden soll.

§ 3. Die Höhe der Geldpreise ist für jeden einzelnen Fall festzustellen und muß stets in einem angemessenen Verhältnis zu der auf den Gegenstand des Preisausschreibens zu verwendenden Arbeit stehen.

Neben den Geldpreisen kann auch eine Prämiirung durch Medaillen oder Diplome stattfinden.

§ 4. Soweit preisbewerbungsfähige Arbeiten vorhanden sind, müssen die ausgesetzten Preise unter allen Umständen auf die verhältnismäßig besten Arbeiten verteilt werden, es sei denn, daß durch einstimmigen Beschluß der Preisrichter unter Zustimmung des Preisausschreibers die Zurückhaltung von Preisen bestimmt wird. Dem Ermessen der Preisrichter ist hierbei überlassen, die Preise in anderer als im Preisausschreiben vorgesehener Weise zu verteilen.

§ 5. Die Ausschließung eines Gegenstandes von der Preisbewerbung darf nur stattfinden:

a. infolge nicht rechtzeitiger Einlieferung,

b. infolge wesentlicher Abweichung von den Bedingungen des Preisausschreibens.

§ 6. Die Zahl der Preisrichter muß mindestens drei betragen. Die Annahme des Preisrichteramts bedingt Verzichtleistung auf jede unmittelbare oder mittelbare Preisbewerbung; desgleichen darf ein Preisrichter die für das bezügliche Preisausschreiben bestimmten Arbeiten in keiner Weise beeinflussen.

§ 7. Sämtliche eingelieferten Arbeiten sollen nach erfolgter Preiserteilung möglichst öffentlich ausgestellt werden. — Die Entscheidung der Preisrichter muß in kürzester Frist in der in § 2 k bezeichneten Weise bekannt gemacht werden.

§ 8. Preisgekrönte Arbeiten sind nur insofern Eigentum des Preisausschreibers, als sie für die in dem Ausschreiben angegebene Verwendung benutzt werden; im übrigen verbleibt das Urheberrecht eines Entwurfs dem Verfasser, sofern er sich desselben nicht förmlich entäußert hat.

§ 9. Bei Preisbewerbungen auf fertige Gegenstände ist der Name des Künstlers, von dem der Entwurf herrührt, immer dann zu nennen, wenn derselbe nicht dem unmittelbaren Arbeitspersonal des Preisbewerbers angehört.

Notizen.

Patent-Holz-, Marmor- und Intarsien-Abziehpapiere von Antony & Co. in Oberwinter a. Rh. In Bezug auf die billige Herstellung täuschender Nachahmungen von Marmorarten, Holzmaser, Wandmalereien, Intarsien 2c., zur Dekoration von Wandtäfelungen und Möbelstücken 2c 2c. ist durch das patentirte Verfahren der Firma Antony & Co. in Oberwinter bei Bonn ein Weg gefunden. Antony & Co.'s Abziehbogen haben den Zweck, jenen Gewerbetreibenden, welche in der Holz- und Marmormalerei geringe Geschicklichkeit besitzen, ein Mittel an die Hand zu geben, um gelegentlich doch gute Arbeiten liefern zu können. Der Gegenstand, auf welchen die Imitationen abgezogen werden sollen, muß vorher mit Ölfarbe angestrichen und trocken sein. Wenngleich sich die Malerei auch auf nicht glatte Flächen abziehen läßt, so ist doch erforderlich, um eine schöne und gediegene Arbeit zu erzielen, daß die Grundflächen geschliffen und womöglich vorher gespatelt werden. Der Grundton zu allen Marmorarten ist weiß zu streichen; zu den Holzarten jedoch ist derselbe um eine Nuance heller als die Farbe des Naturholzes selbst zu nehmen. Dagegen ist für Intarsien kein besonderer Grundton anzulegen, da dieselben mit deckenden Grundtönen bedruckt sind. Als Grundirfirnis verwendet man für dunkle Holzarten Kopallack, welcher, je nach dessen Konsistenz, mit Terpentinöl versetzt werden muß —, für helle Holzarten sowie zu allen Marmorarten jedoch einen sogenannten Porzellan- oder Damarlack. Für größere Flächen verwendet man am besten den Vorstreichfirnis, welcher von genannter Firma geliefert wird. Derselbe hat die Eigenschaft, daß man eine Stunde nach dem Anstrich, aber auch noch nach 20 bis 30 Stunden auf demselben abziehen kann. Von den Marmorarten, die mit Hilfe der Antony'schen Abziehbogen hergestellt werden können, heben wir hervor: bleu fleuri (weiß und dunkelgrün), blanc clair und veiné (weiß), bleu de St. Remi (blaugrün und rot), bréche violett (weiß und violett), famosa (dunkelviolett), Gretchenstein (rotgrau und weiß), griotte d'Italie (rot und braun), Isola (weiß und violett), jaune de Sienne (gelb), jaune fleuri (gelb und rot), Portor (schwarz und gelb), rouge royal (rot und grau), rouge de Levanto (rotgrün und weiß), verts des Alpes (schwarz und grün), vert de Levanto (schwarzgrün und rot), vert de mer (grün und schwarz) und vert Campan (grün und rötlich).

(Keims techn. Mitteil. f. Malerei.)

z. — **Von Franz Sales Meyers „Ornamentaler Formenlehre"** sind vor kurzem die 25. und 26. Lieferung zur Ausgabe gelangt. Die Bedeutung des umfänglichen Unternehmens als systematischen Lehrgangs für den Unterricht in der ornamentalen Stillehre tritt, seitdem die dritte Abteilung, die „angewandte Ornamentik", mit der 19. Lieferung begonnen hat, immer klarer hervor. Wie sehr der durch seine Lehrthätigkeit an der Karlsruher Kunstgewerbeschule mit den Forderungen der rationellen Pädagogik vertraute Herausgeber seiner Aufgabe Herr war und Herr werden wird, erkennt man aus den knapp und klar gefaßten Erläuterungen zu den prächtigen Tafeln, die er größtenteils mit eigener Hand ausgeführt hat. Selbstverständlich mußten diese Erläuterungen bei der angewandten Ornamentik etwas in die Breite gehen. Immerhin ist die Darlegung der ästhetischen Grundsätze für die Formbildung der Gefäße, des verschiedenen Gerätes und Mobiliars von einer so strengen, das zu viel und zu wenig mit pädagogischer Vorsicht abwägenden Sachlichkeit, daß sie ihrem Zweck in jeder Hinsicht gerecht wird und gegenüber der ästhetischen Weitschweifigkeit mancher „Stillehre" als ein Muster hingestellt zu werden verdient. Man möchte es übrigens bedauern, daß Professor Meyer dem Texte zu seinen Bildertafeln nicht die Buchform gegeben hat; seine Ausführungen würden sich dann bequemer lesen und benutzen lassen. Vielleicht, daß bei einer neuen Auflage, die dem für den kunstgewerblichen Unterricht hochbedeutenden Werke wohl nicht fehlen dürfte, dieser Anregung einer rein äußerlichen Änderung Folge gegeben werden kann.

— a — Um schwarze Tusche auf Papier unlöschbar zu machen, teilt Dr. H. Precht im „Wochenblatt des Vereins deutscher Ingenieure" ein Verfahren mit. Zum Anreiben der Tusche verwendet man verdünnte etwa zwanzigprozentige Lösung von Kaliumbichromat. Hierdurch wird die Zeichnung nach einer ein- bis zweistündigen Beleuchtung durch Tageslicht unempfindlich gegen Wasser und beim Anlegen der Zeichnung mit Farben ist ein Verwischen der schwarzen Linien nicht möglich.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 4. Taf. 17—21.
Faienceschüssel v. J. Müllechner. Silberne Fruchtschalen v. C. Waschmann. Bibliothekskasten entw. v. F. Würfel. Gaslampe, Schmiedeeisen entw. v. Hellméssen in Prag, ausgeführt v. Schuster. Schreibtisch, entw. v. Feldscharek, ausgef. v. Irmler — Text: Sollen wir Japaner werden? — Worcester — Eines schickt sich nicht für alle.

Formenschatz. 1886. 4. u. 5. Taf. 49—80.
Kreuzgang in S. Paolo fuori le mura, 13. Jahrh. Stoffmuster, 16. Jahrh. Schrank, entw. v. A. Ducerceau um 1560. Fries, niederländ. Kupferstich um 1600. Kartusche v. St. della Bella 1635. Toilette der Venus nach Simon Vouët, 1600. Zwei Putten mit Masken, Kupferstich 17. Jahrh. Amor von Liebesgöttern begraben, nach N. Poussin. Panneau v. Cl. Gillot, um 1710. Rococokartusche von J. E. Nilson. Saal entw. v. Ch. de Wailly, Ende 18. Jahrh. Rahmen mit Münzen, v. P. A. Paris, um 1770. Umrahmungen japanischer Buchtitel. — Poesie v. Raffael. Reliquienbehälter, Holzschnitt, 15. Jahrh. Heil. Bischof, Holzschnitt um 1530. Schmuckgehänge, entw. v. A. Ducerceau. Wandmalereien v. B. Poccetti um 1570. Spiegelrahmen um 1570. Saal im ehemal. Stuttgarter Lusthaus 1580—93. Wanddekoration von J. Le Pautre, um 1650/60. Thür- u. Fensterbeschläge v. J. Fr. Blondel, um 1740. Vasen, entw. v. J. F. Saly, um 1745. Umrahmungen v. J. E. Nilson, 1760/70. Plafond eines Saales v. Ch. de Wailly, Ende 18. Jahrh. Japan. Zeichnungen.

Gewerbehalle. 1886. 4. Taf. 29—35.
Schmuckgegenstände, entw. v. L. Beschor, Hanau. Büffett, entw. v. Hinderer, Fürth. Stoffmuster des 17. u. 18. Jahrh. von Grabmälern. Bronzelüster v. Chabouilli & Jean, Paris. Schrank. Süddeutschland, 17. Jahrh. Entwürfe zu Plafonds v. Herrmann. Drei Steinzeugkrüge des 16.—17. Jahrh.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 4. (Nr. 247.)
B. Bucher: Frankreich und die kunstindustrielle Bewegung. Riegl: Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrhundert. H. Harker: Die Schmuckausstellung im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg.

Illustr. Schreinerzeitung. III. 10.—12. Taf. 37—48.
Schlafzimmer in amerikanischer Art. Flügelthür. Zwei Staffeleien. Salonschrank entw. v. A. Hartung. Holländ. Schrank, 17. Jahrh. Holzdecke. Kirchengestühl entw. v. Th. Eyrich Tisch und Sitzmöbel im Barockstil. Salonstühle von F. C. Nillins, Mainz. Stollenschränkchen, Garderobeständer, Einfahrtsthor, Motiv aus Holland 15. Jahrh.

†Allgemeine Kunstchronik. 1886. Nr. 17.
Das Musterbild eines Kunsthandwerkers (Julius Jungfer). (Mit Abbild.)

†Sprechsaal. XIX. 14—17.
L. Gmelin: Mitteilungen über das Entwerfen von Gefässen. (Mit Abbild.)

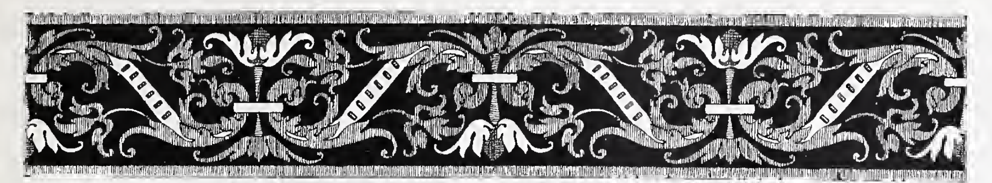
Revue des arts décoratifs. VI. Nr. 10. (April.)
V. Champier: Paul Baudry, décorateur. E. Müntz: De l'ornementation dans les mosaiques de l'antiquité et du moyen-âge. E. Guillaume: Un programme pour l'enseignement du dessin. M. Raffalovich: Le musée des arts décoratifs de Berlin.

†Magazine of Art. 1886. Mai.
J. H. Pollen: Some english carriages. (Mit Abbild.) — J. Romilly Allen: Celtic metal work; Christian period. (Mit Abbild.) — W. Anderson: Japanese homes and their surroundings. — Katharine de Mattos: Needlework as art.

†Pottery Gazette. 1886. April. Mai.
The pottery of Fijian islands. (Mit Abbild.) The discovery of Kaolin. Cinque-cento glass. Old Yorkshire potters. South - Kensington-Museum: the Schreiber collection.

†The Art Journal. 1886. Mai.
L. Higgin: The revival of decorative needlework. (Mit Abbild.) — G. T. Robinson: Suggestions in decorative design from the works of great painters. (Mit Abbild.)

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) II. 2.
F. J. Meier: Über Plafonddekoration des 18. u. 19. Jahrhunderts. A. R. Gjellerup: Freiherr Theophilus Hansen. C. Nyrop: Über die letzten Auktionen (in Kopenhagen).



Aufnähmuster in gelbem Atlas und Schnur auf rotem Atlas. Italien. XVI. Jahrh.

Beschauzeichen.

Von Marc Rosenberg.

Man kann die verschiedenen Stempel, welche sich auf alten Gold- und Silberarbeiten eingeschlagen finden, in 3 Gruppen teilen:

1. Beschauzeichen, an welchen man die Stadt erkennt, in der die betreffende Arbeit gemacht ist.
2. Meisterzeichen, die aus dem Wappen des Verfertigers, seinen Initialen oder aber, wie in einzelnen Ausnahmefällen, aus den zwei ersten Buchstaben des Familiennamens bestehen, oder in noch anderer Weise gebildet sind.
3. Wardeinzeichen. Unter diesen Namen kann man sämtliche Stempel zusammenfassen, welche man zur Sicherung der Kontrolle über den Feingehalt neben Beschau- und Meisterzeichen eingeführt hat. Hierher gehören demnach die Feingehaltszeichen, die Jahresbuchstaben, die Marken der Stempelpächter und Wardeine, die Einfuhrmarken, die Steuerzeichen und mehrere andere.

In allererster Linie kommt es auf das Beschauzeichen an, denn nur wenn man die Stadt kennt, kann man erfolgreich nach dem Meister suchen. Es ist daher schon verhältnismäßig früh der Versuch gemacht worden, die Städtemarken zusammenzustellen, und wenn ich von den Arbeiten absehe, welche nur einer Stadt oder einem Lande gewidmet sind, muß ich als den ersten in dieser Richtung die kleine Liste bei H. Schultze, Buch für Gold- und Siberarbeiter, Weimar 1836 bezeichnen. Hier kommen aber viele falsche Angaben vor, so Königsberg 2 Kronen und 1 Stern, Mainz Basilisk, Trier Schwanenhals oder Muschel, Würzburg Pferdekopf.

Im engsten Zusammenhange mit dieser Schrift steht Rudolph, Die edlen Metalle und Schmucksteine, Breslau 1859, 8⁰. S. 15 werden etwa 50 Städte und Länder mit ihren „Wappen, Zeichen oder Stempeln" angeführt. Nicht ein wissenschaftliches Interesse hat die Herausgeber veranlaßt, diese Zusammenstellungen zu machen, sondern sie beabsichtigten damit, dem Goldschmied, der ein Stück anzukaufen oder einzuschmelzen hat, ein Hilfsmittel an die Hand zu geben, ohne Strich, ohne Kapelle den Feingehalt der Ware zu erkennen, da ja jede Stadt ihre bestimmte Probe zu haben pflegt. Wenn wir aber bedenken, daß der Feingehalt in den Städten trotz einer gewissen Stetigkeit im Laufe der Jahrhunderte dennoch mehrfach gewechselt hat, daß die Marken nicht faksimilirt, sondern unpräzis beschrieben sind, so wird man erkennen, daß die Zusammenstellung weder für die Praxis den beabsichtigten Wert haben konnte, noch der Forschung eine brauchbare Handhabe darbot. Zur Charakteristik der Unzuverlässigkeit der Angaben bei Rudolph möchte ich beispielsweise anführen, daß das Beschauzeichen von Köln als ein Hut und das von Straßburg als ein Weinglas bezeichnet ist, in beiden Fällen natürlich so falsch, daß die Quelle des Irrtums kaum herauszufinden ist. Für einzelne andere Orte dagegen sind die Angaben richtig, so für Halle, Berlin ꝛc.

Ein anderes schon brauchbareres Verzeichnis findet sich bei Chaffers, Hall marks on plate. Vor mir liegt die 6. Auflage, London 1883. S. 220 ist unter dem Titel „Examples of english and foreign hallmarks" eine Liste von faksimilirten Marken mit Beschreibung der betreffenden Stücke gegeben. Wenn auch

manches hier falsch aufgefaßt ist, sind doch die mitgeteilten Marken authentisch und diese Liste hat daher mehr Wert als die auf S. 222 unter dem Titel „Foreign hall marks“ gegebene, wo u. a. folgende falsche Angaben vorkommen: Prussia — spread eagle, Berlin — a sceptre, Hamburg — the Imperial eagle.

Weit ausgedehnter ist die Zusammenstellung, welche Sick, Notice sur les ouvrages en or et en argent dans le nord, Kopenhagen 1884 gegeben hat. Hier werden in alphabetischer Reihenfolge etwa 300 Städte und Länder besprochen und über 100 davon durch faksimilirte Marken illustrirt. Zweifellos kann man in diesen langen Listen, welche sich über ganz Europa und über den Orient erstrecken, vielerlei Belehrung finden. Hier ist zum erstenmal von früheren und späteren Beschauzeichen die Rede, hier werden einige Kontroll- und Steuermarken richtig erklärt, Schweden, Norwegen und Dänemark scheinen besonders gut bearbeitet zu sein. Trotzdem ist das Buch nicht ohne Fehler und daher mit Vorsicht zu benutzen.

Zu diesen Arbeiten allgemeinen Inhalts kommen die speziellen, unter welchen die Untersuchungen über französische Goldschmiedemarken von Lacroix und Serré, Pichon und Cudel, sowie über englische von Cripps und von Chaffers besonders hervorragen.

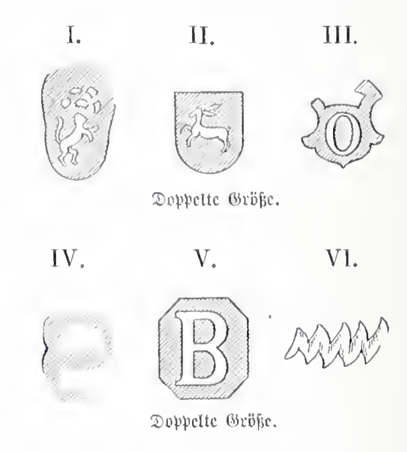
Es war eine sehr glückliche Idee von Bucher, in seiner mit Ilg begonnenen Geschichte der Goldschmiedekunst (Geschichte der Technischen Künste Bd. 2) ein allgemeines Verzeichnis der Beschauzeichen aufzustellen, welches sämtliche bisher erschienenen Untersuchungen zusammenfaßt. Man muß dem Bucherschen Verzeichnisse zugestehen, daß es ganz und gar auf der Höhe der heutigen Forschung steht, und es ist nur zu beklagen, daß das Niveau derselben auf diesem Gebiete noch ein verhältnismäßig niederes ist. Sehr viele Fehler seiner Vorgänger hat Bucher stillschweigend, ohne Polemik, in der bescheidensten Weise berichtigt, so bei Emden, Wien und anderen Orten; aber es bleibt noch viel für die Spezialforschung auf diesem Gebiete zu thun, auch wenn man nicht die Grenze der Beschauzeichen überschreitet. Zweierlei müßte vor allen Dingen ins Auge gefaßt werden: Feststellung der Beschauzeichen, wie sie wirklich in Gebrauch waren, ohne sie mit dem Stadtwappen zu verwechseln, und Faksimilirung derselben in einer Weise, welche die Stadt genau erkennen lassen. Beides ist bei Bucher mit Energie angestrebt, aber bei der Fülle des Materials begreiflicherweise nicht in allen Fällen erreicht.

Um einen Begriff davon zu geben, wie sich in einzelnen Fällen das wirkliche Beschauzeichen zu dem von ihm mitgeteilten Bilde verhält, greife ich einige ganz besonders charakteristische Beispiele heraus.

Brüssel.



Dieses Zeichen giebt Bucher, wie in allen ähnlichen Fällen, verkleinert nach Sick. Sowohl Rudolph als Chaffers haben an dieses Bild, wie es auch im Stadtwappen von Brüssel vorkommt, gedacht, als sie in ihre Verzeichnisse „Brüssel, ein Engel“, beziehungsweise „Brussels, St. Michael killing the dragon“ eintrugen. Mir ist keine Goldschmiedearbeit mit einem derartigen Stempel bekannt, dagegen möchte ich folgendes Stück für Brüssel in Anspruch nehmen:



Doppelte Größe.

Doppelte Größe.

Weißsilberner Etalonlöffel für die Brüsseler Getreidesteuer, lang 36 $^1/_2$ cm, Gew. 960 Gramm. Wir besitzen eine ziemlich ausführliche Beschreibung dieses Stückes nebst Abbildung von A. Wauters in „La Belgique communale“ 1847 Nr. 4. Der Löffel ist laut Beschluß vom 26. Okt. 1618 angefertigt worden, um eine schon im 15. Jahrhundert bestehende Steuer von allem nach Brüssel eingeführten Getreide in richtiger Weise mit $^1/_{50}$ der Menge zu erheben: „une cuiller par setier.“ Der Name des Goldschmiedes konnte nicht festgestellt werden, was im vor-

liegenden Falle um so weniger wichtig zu sein scheint, als kaum anzunehmen ist, daß der Goldschmied auch der Entwerfer sei. Oben am Stil ist nämlich eine frei modellirte Gruppe, St. Georg den bösen Geist — eine interessante, fast satyrartige Bildung — bekämpfend, angebracht, welche nur ein Bildhauer komponirt haben kann. Auf der Rückseite der Kelle finden sich die oben gezeichneten Marken, die ich, abweichend von Wauters, in folgender Weise glaube auffassen zu müssen.

I. Staatsmarke, Löwe von Brabant.
II. Meisterzeichen.
III. Jahresbuchstabe für 1618.
IV. Wardein- oder Stadtstempel.
V. Brüssel.
VI. Wüchszeichen, ursprünglich Strich, durch welchen das Silber für die Probe abgekratzt wurde, später Zeichen für vollzogene Prüfung des Sibergehalts.

In Deutschland, Österreich u. s. w. bilden die oft wiederkehrenden Wappenbilder wie Adler (Aachen, Dortmund, Frankfurt, Goslar, Hildesheim), Löwe und Greif (Braunschweig, Darmstadt, Homburg, Landau, Weimar, Passau), Bär (Ballenstedt, Berlin, Bernburg), Rad (Bischofsheim, Erfurt, Mainz, Mühlhausen, Osnabrück), Schlüssel (Bremen und Worms, Liegnitz und Regensburg), Kreuz (Aschaffenburg, Danzig, Elbing, Helmstedt, Königsberg, Paderborn) und Architekturbild (Anklam, Braubach, Bromberg, Hamburg, Husum, Lüneburg, Magdeburg, Merseburg, Quedlinburg, Rendsburg, Sagan, Schleswig, Speyer) ganz besondere Schwierigkeiten dar, von welchen man erst einen deutlichen Begriff bekommt, wenn man mit Hilfe des Bucherschen Verzeichnisses versucht, Identifizirungen vorzunehmen. Die anscheinend sehr charakteristischen Unterschiede, welche die elegante und saubere Umrißzeichnung zwischen den der Beschreibung nach ähnlichen Wappenbildern erkennen läßt, verschwinden größtenteils im Beschauzeichen, wie es auf den erhaltenen Arbeiten erscheint, und es treten in der Praxis ganz andere Merkmale auf, welche als unterscheidende Kennzeichen festzuhalten sind. Um nur eines zu erwähnen, worauf die Heraldik so gut wie gar keinen Wert legt und was Bucher seinen Vorlagen entsprechend nicht genügend betont hat, das ist der Wechsel in der Schildform, der bei Beschauzeichen mit der größten Sorgfalt beobachtet werden muß.

Merkwürdigerweise sind Augsburg und Nürnberg, deren Beschauzeichen ja allgemein bekannt sind, hier mit zwei Zeichnungen vertreten, die keinem einzigen von mir untersuchten Stücke entsprechen, und ich habe deren etwa 2000 gesehen. Ich setze die beiden Bilder hierher





ohne mich entschließen zu können, ihnen eine richtige Form gegenüber zu stellen, da mir die Wahl unter den oft variirenden Gestaltungen zu schwer wird. Interessenten werden übrigens leicht Gelegenheit finden, die Vergleichung mit einem alten Originale vorzunehmen.

Greifen wir jetzt einige Städte aus dem Alphabete heraus.

Ansbach. „Schrägbalken mit 3 Forellen." Drei Forellen gehören zwar eher in einen Bach als auf einen Schrägbalken, aber die Heraldik zeigt so oft mißverstandene Bilder, daß aus dem ursprünglichen (Olz-) Bach, der das Schild durchschneidet, nach und nach, trotz der Forellen, ein Schrägbalken werden konnte. Auf dem Beschauzeichen sind der Deutlichkeit wegen die Forellen weggelassen, aber wir sehen auch hier die Wandlung vom Fluß zum Schrägbalken und finden in den späteren Exemplaren noch ein O zur Bezeichnung der Stadt, die damals Onolzbach hieß.

Hier einige datirte Ansbacher Arbeiten:





Doppelte Größe.

Teilvergoldete sechseckige Hostienbüchse mit getriebenen Blumen. Auf dem Deckel ein gegossenes Kruzifix. Bezeichnet: F.N.M.S.M. 1680. Hoch 19 cm.

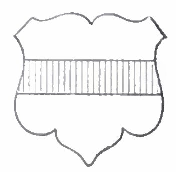
Bes. Johanneskirche in Ansbach.





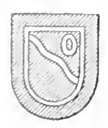
Doppelte Größe.

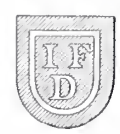
Vergoldeter Kelch mit Patena und Hostienbüchse. An der Cuppa die Inschrift: Craft von Crailsheim, Freyherr Herr zu Neuhaus, Walsdorf, Hornberg, Mohrenstein, Thau, Dennfstetten Hochfürstl. Brandenburg. Onolzbach. Erster Geheimer Rath und Ober Vogt In Der Hochfurstl. Residentzstatt Onolzbach 1706.



Bes. Gumbertuskirche in Ansbach.

Ich mache die Heraldiker auf diese Inschrift aufmerksam, denn ich lese im Siebmacher, daß die Crailsheim erst 1713 in den Freiherrenstand erhoben worden sind. Außerdem ist zu bemerken, daß die Tingirung G. auf ♯. sein soll. Unser Wappenbild wäre eigentlich in s. Felde ein r. Balken anzusprechen, doch lag das nicht in der Absicht des Graveurs. Er wollte nur den Balken aus dem Felde herausheben und schraffirte ihn deshalb.





Vergoldeter Pokal mit gravirtem Wappen (Mann mit Blumen) und: Catherina Sophia Grumbach † 1729. Hoch $26\frac{1}{2}$ cm.

Bes. Gumbertuskirche in Ansbach.





Doppelte Größe.

Drei kleine weißsilberne Schellen von einem Klingelbeutel herrührend. Eine davon mit obigen Marken und der Inschrift: Cammer Räthin Rübelin 1742.

Ferner mit den gleichen Marken:

Vergoldeter Kelch mit Patena und Inschrift: „Gestiftet von Anna Barbara Fischerin Wittib, Ludwig Eberhard Fischer Hoffischmeister 1742." Hoch 24 cm.

Bes. Johanneskirche in Ansbach.

Es giebt noch andere Formen des Ansbacher Beschauzeichens, die ich aber für diesmal noch unberücksichtigt lasse, da mir ihre genauere Datirung fehlt. Ein Ansbacher Einfuhrstempel kommt auf Augsburger und Nürnberger Arbeiten des vorigen Jahrhunderts in dieser Weise vor.



Doppelte Größe.

Er findet sich auf den Beständen des sog. Ansbacher Silbers in der königlichen Silberkammer zu München.

Braunschweig.



In diesem Bilde scheint wirklich das Beschauzeichen wiedergegeben zu sein. Sick hat es nach dem silbervergoldeten Trinkgefäß, Reiterfigur Christian IV., eine Arbeit von 1595 auf Schloß Rosenborg (Kopenhagen) mitgeteilt. Aus einer Notiz bei Mithoff, Mittelalterliche Künstler in Niedersachsen und Westfalen, Hannover 1883, wissen wir bestimmt, daß der Löwe nicht nur das Wappen, sondern auch das Beschauzeichen von Braunschweig ist; der dortige Goldschmied Hans Bösebart, 1551—1565 erwähnt, muß sich in diesem letzteren Jahre von neuem in die Zunft einkaufen zur Strafe dafür, daß er sein Silber mit einem selbstgemachten Löwen bezeichnet hatte. Vielleicht ist dieser Missethäter gerade der Verfertiger unserer Figur? Sie trägt die Meistermarke I. H. B., die sich sehr gut mit den Namen Hans Bösebart in Verbindung bringen läßt. Doch weist die Namensliste bei Mithoff noch 8 weitere Namen auf, die hier in Betracht kommen könnten.

Darmstadt.



Sick hatte dieses Wappen nur in Beschreibung gegeben, Bucher erst hat die Abbildung

beigebracht. Ich sehe in ihr nur das Stadtwappen, nicht das Beschauzeichen, welches, soweit meine Erfahrung reicht, nur aus einem Löwen besteht.

Hier drei Beispiele aus der großherzoglichen Silberkammer, welche aber alle erst unserem Jahrhundert angehören.






Spargelzange.

Doppelte Größe.






Löffel.

Doppelte Größe.

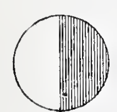





Doppelte Größe.

Leuchter, Kopie einer Augsburger Vorlage im Empirestil.

Halberstadt.



Dieses Zeichen giebt Bucher, während Sick nur eine Wolfsangel als Stadtwappen anführt. Beides zusammen aber erst giebt das Beschauzeichen, welches übrigens mit dem bei Siebmacher Taf. 175 abgebildeten Stadtwappen übereinstimmt. Hier eine Halberstädter Arbeit.

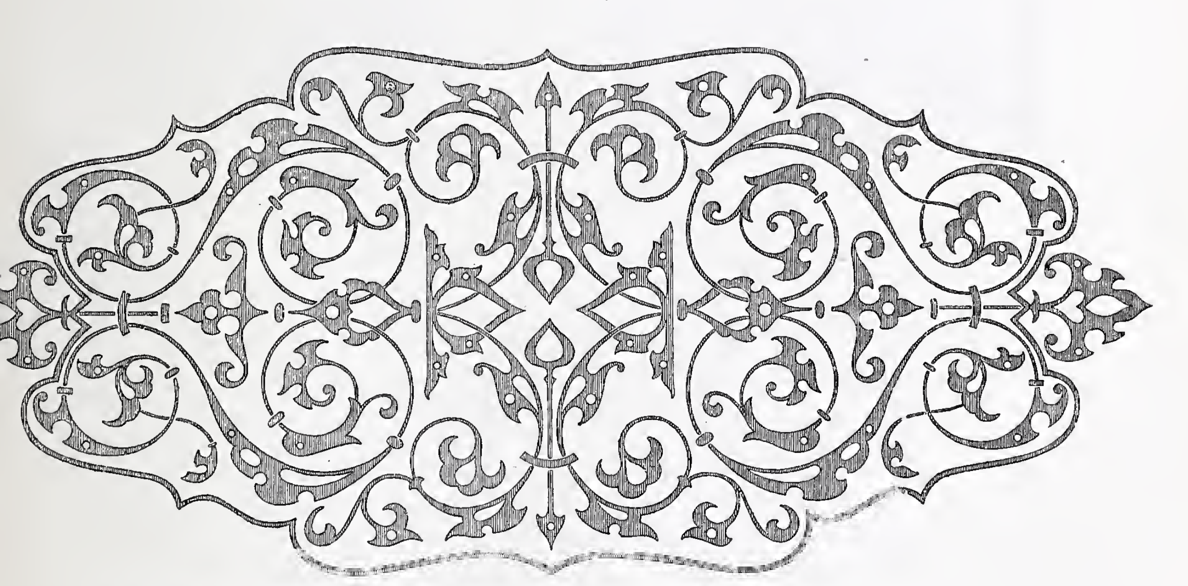



Doppelte Größe.

Weißsilbernes Dejeuner, bestehend aus 4 Gefäßen und 11 kleinen Löffeln und 2 Leuchtern. Rococo.

Bes. Frau General von Canstein in Kassel, auf der hessischen Landesausstellung, Kassel 1884. Katalog Nr. 1688.

Diese Proben, die sich etwa über den fünften Teil des Bucherschen Verzeichnisses erstrecken, mögen genügen, um anzudeuten, daß er uns eine sehr willkommene Zusammenstellung mit sehr viel eigener Arbeit gegeben hat, daß aber das Gebiet noch einer größeren Vertiefung und Erweiterung bedarf.



Intarsiafüllung von dem Spinet Herzog Alfons II. von Ferrara. († 1562). Im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Ebenholz und Elfenbeineinlage in Sandelholz. L. 0,38.

Schmiedearbeiten in Halle a. S.

A. P. — Nur verhältnismäßig wenig hat sich in Halle aus den glänzenden Tagen erhalten, als es die Hauptstadt des Erzbistums Magdeburg und die Residenz des prachtliebendsten deutschen Fürsten der Renaissance, des Kardinals Albrecht von Brandenburg, war. Das Andenken an jene große Zeit ist in der Stadt völlig verblaßt wie der Glanz ihrer Denkmäler, und die Erinnerung an den unvergleichlichen Schatz, welchen der Kardinal in seiner Lieblingsstiftung, der heutigen Domkirche, zusammengebracht hatte, bewahrt uns nur das Halle'sche Heiligtumsbuch, und der prachtvolle Kodex zu Aschaffenburg: der Schatz selbst ist zerstreut, verkommen, für immer verloren.

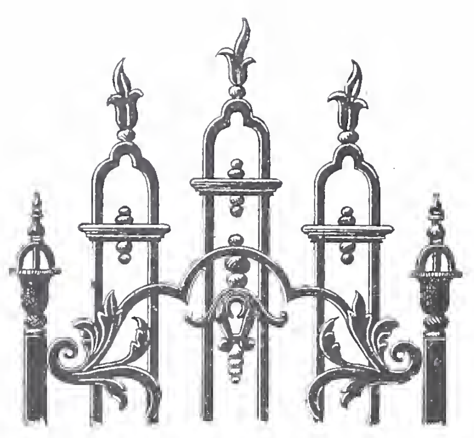


Fig. 1. Gitterspitze in Halle a. S. Um 1740.

Die Stadt Halle selbst hat seit den Stürmen der Reformation erst nach den Freiheitskriegen Ruhe gefunden: der dreißigjährige, die Friedericianischen und die Freiheits-Kriege sind furchtbar über Sachsen dahingezogen; das wenige, was in jenen Zeiten gebaut ist, trägt den Charakter einfacher Nutzbauten. Um so mehr treten die Bauten der erzbischöflichen Zeit, vor allem die, welche der Kardinal, nicht immer mit allzu großer Pietät gegen das Vorhandene aufgeführt hat, aus den späteren trostlosen Gebäuden heraus: die Kirchen, das Rathaus, vor allem der sog. alte Gottesacker. Seit der Zerstörung des alten Leipziger Johanniskirchhofs steht diese Friedhofsanlage einzig diesseits der Alpen da; verwandt ist ihr am nächsten der durch seine Lage ungleich schönere alte Leichenhof von S. Peter zu Salzburg. Einen unregelmäßig viereckigen Platz umgeben 95 flache Bogenhallen, zur Aufnahme der (früher freistehenden) Särge um 5 m unter das Niveau des Bodens geführt und ausgemauert.[1] Diese Bogen sind sämtlich durch Gitter geschlossen, von denen kein einziges mehr aus der Zeit der Anlage des Ganzen — zwischen 1557 und 1574 — stammt. Die eisernen Gitter haben später hölzernen weichen müssen, nur einzelne wohlhabende Familien haben im vorigen Jahrhundert die ihnen gehörenden Bogen durch Eisengitter schließen lassen. Zu diesen gehört das unter Fig. 3 mitgeteilte Gitter. Der Bogen ist hier durch zwei Pilasterpfeiler gestützt: der einzige Bogen, an dem dies vorkommt, alle übrigen wölben sich frei. Es scheint, daß die Pfeiler erst gelegentlich der Neuvergitterung eingezogen sind; die Schmiedearbeit trägt das Datum 1731. Man gewann dadurch eine Thür, die Seitengitter dienen lediglich als Abschlüsse. Die Arbeit zeigt durchaus den ornamentalen Charakter der Eisenarbeiten der Barockzeit, einer Zeit, in welcher die Schmiedekunst auf hoher Stufe stand.



Fig. 2. Gitterspitze in Halle a. S. Um 1740

1) Vergl. Deutsche Renaissance. Merseburg und Halle a. d. S., Taf. 11—20.

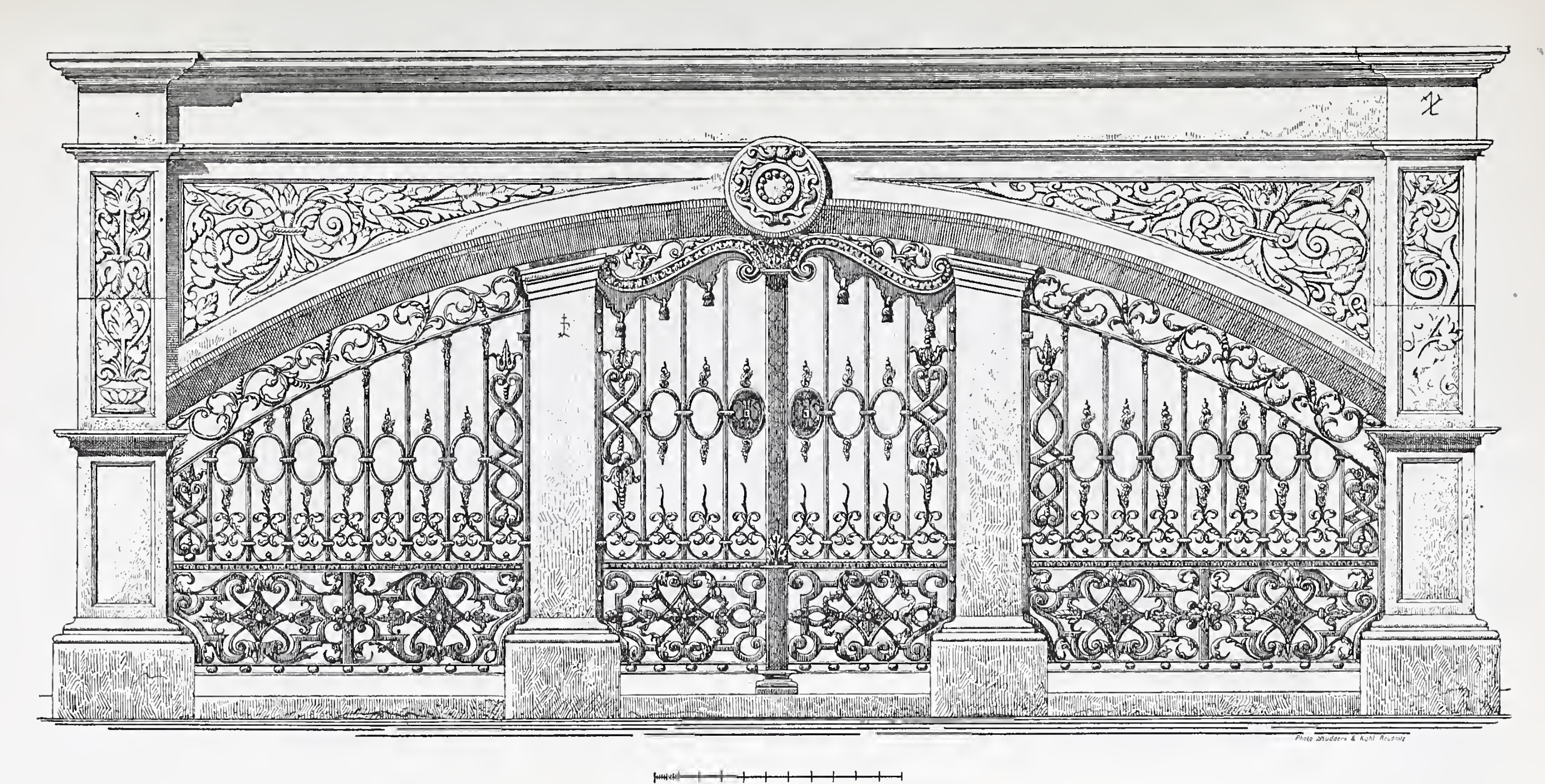


Fig. 3. Schmiedeeisernes Gitter auf dem alten Friedhof zu Halle a. S. 1731.

Eine zweite Halle'sche Schmiedearbeit geben wir unter Fig. 4, das Gitter am Sakristeifenster der S. Georgenkirche. Die Kirche wurde nach einem Brande neu erbaut und 1744 geweiht; aus dieser Zeit stammt das Gitter, welches nicht als Fensterkorb gebildet, sondern in die Öffnung eingesetzt ist. Mit großem Geschick ist das sich rechtwinkelig kreuzende Stabwerk verziert und belebt, namentlich sind die Inschriften unter Krone und Baldachin, welche zum Teil stark hervorspringen, gelungen.

Zum Schluß mögen zwei sehr zierliche Oberteile von Gittern an einem Privathaus etwa aus gleicher Zeit hier erwähnt sein (Fig. 1 und 2), welche der modernen Kunstschlosserei brauchbare Vorbilder geben.

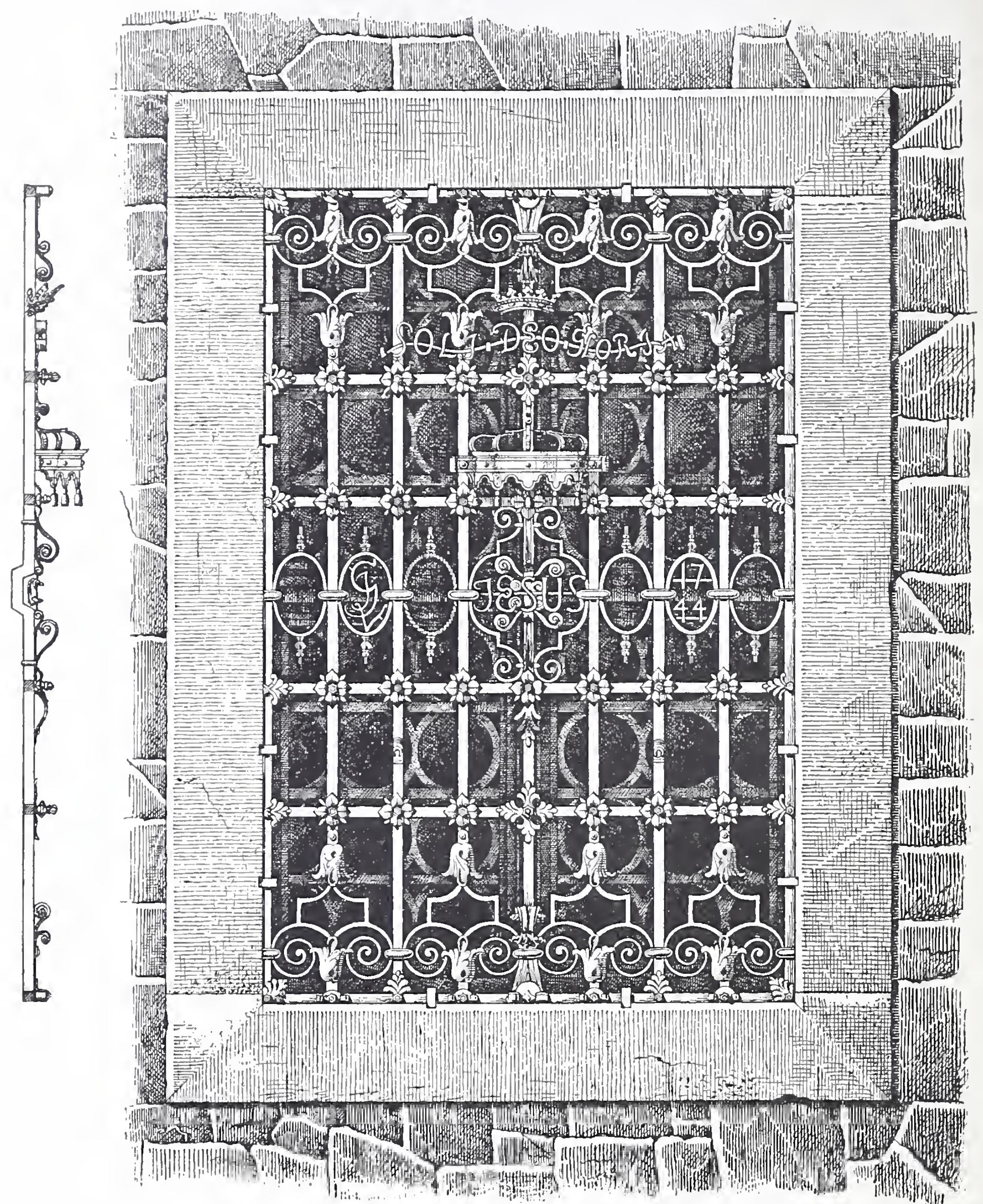
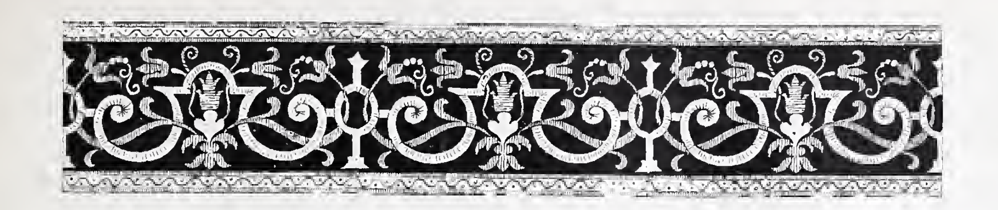


Fig. 4 Fenstergitter an der S. Georgenkirche in Halle a. S. 1744.



Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei.

VII.

Urkundliche Geschichte der „Porzellain Fabrique" in Jever und Zacharias von Cappelmanns.

Von Friedrich von Alten.

I. Geschichte der Fabrik.

Vor vielen Jahren brachte die Aufräumung des Hausbodens in der Wohnung eines Althändlers eine Faiencesuppenschale in den Besitz des Schreibers dieser Zeilen, welche an der inneren Seite des Deckels die Inschrift

KO
Jever.

in blauer Farbe trug.

Zeigte nun auch die Form in ihren dick aufgelegten Blumen, geschwungenen Linien und gewundenen Griffen, daß diese Schale in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gearbeitet sein mußte, so war damit doch nicht ausgeschlossen, daß schon früher in Jever ein derartiges Handwerk getrieben sei. Auch gab ein Stück keinen Anhalt zu der Annahme, daß diese Fabrikation über Versuche hinaus gegangen sei. Weitere Forschungen an Ort und Stelle hatten indes nur den Erfolg, daß ein zweites kleineres, übrigens gleiches Stück aufgefunden wurde: es ist das unten abgebildete. Unter dem Deckel und Fuß trägt sie statt des vollausgeschriebenen Namens Jever nur den Anfangsbuchstaben

L C C.

Weitere emsigere Nachforschungen im Archiv zu Oldenburg und Zerbst nach der Zeit oder dem Meister der Errichtung einer Faiencefabrik blieben lange völlig erfolglos, selbst die Tradition davon war fast erloschen, nur in einer Familie hatten sich sehr unbestimmte Überlieferungen erhalten, welche vermuten ließen, daß es sich hier nicht etwa um eine Fabrik sondern nur um Versuche eines nach Höherem strebenden Töpfers handele.

Erst vor etwa zwei Jahren kamen im Lauf der Arbeiten die bez. Akten im hiesigen Archiv, freilich recht lückenhafter Art, wieder zutage. Aus diesen ging u. a. hervor, daß die erforderliche Erdart in Jeverland vorhanden und von altersher nach Holland ausgeführt sei. Den Fundort derselben ausfindig zu machen, sowie die Dauer der Ausfuhr dieses Rohmateriales zu ermitteln, war das nächste Bemühen. Es gelang, festzustellen, daß diese Erde auf den Gründen des Gutes Barkel etwa 1 Meile südlich von Jever vorkommt. Dieser Punkt liegt auf einem Vorsprunge des Geestrückens in das angeschwemmte Marschland. Er ist eine altgermanische Kulturstätte, wie ich anderweit (s. Berichte des Oldenburger Landesvereins für Altertumskunde Heft IV) das Nähere nachgewiesen habe.

Diese als Regal angesehene Erde wurde durch Holländer gegen eine Abgabe von 9 Schillingen für das Fuder ausgebeutet. So wurden 1633 für diese Potterde 136 Thlr., 1634 183 Thlr., 1635 75 Thlr. verrechnet. 1695 wurde Klein Barkel an Popken Datters verkauft, doch ohne das Regal, für welches er sich erbot, 4 Schaf. 10 Witt das Fuder zu bezahlen. Beim Verkauf von Gr. Barkel vergaß man dies Regal vorzubehalten. Erst 1701 wurde das Graben nach Potterde als Regal untersagt. Auch im Kirchspiel Schortens und Sillenstede

wurde ähnliche Erde gefunden und an holländische Schiffer verkauft.

Dieser Vorgang war es, welcher einem unternehmenden Mann den Gedanken nahe legte, dies kostbare Rohmaterial an Ort und Stelle zu verarbeiten. Es war der Porzellanarbeiter und Maler aus der meißnischen Porzellanfabrik Johann Friedrich Samuel Tönnjes (Tönniges), welcher 1759 in dem Jever benachbarten Wittmund eine derartige Fabrik mit der Barkeler Erde einzurichten versucht hatte.

Tönnjes hatte mit der erwähnten Anlage keinen Erfolg. Er wandte sich an die Zerbstische[1]) Regierung zu Jever mit dem Ansuchen, in Jever eine Faiencefabrik einrichten zu dürfen. Unterstützt wurde sein Gesuch durch ein Zeugnis des Beamten Brenneisen in Wittmund, welcher ihm bezeugte, daß er sich stets brav und honett betragen und in Wittmund mit einigen Interessenten eine Faiencefabrik angelegt habe, gegenwärtig aber seine Entlassung genommen und, nachdem ihm diese von dem Hauptentrepreneur, dem Burggrafen Hammerschmid, gewährt, beschlossen habe, nach Jever überzusiedeln.

Über dies Gesuch berichtet der damalige Regierungspräsident von Cappelmann den 23. Mai 1760 an den Fürsten von Anhalt-Zerbst folgendermaßen.

Durchlauchtigster Hertzog!
Gnädigster Fürst und Herr.

Ein Arbeiter und zugleich Mahler aus der Meißnischen Porcellan-Fabrik, der nach Wittmund verschrieben worden, daselbst aber seine Rechnung nicht gefunden, hat sich vor einigen Tagen mit abschristlich angelegtem Zeugnisse des Reg. Rath Brenneisen, als Wittmundischem Beamten, hieher gewandt, um vorerst irden Geschirr, und demnächst auch feines Porcellan zu verfertigen. Allein da wegen überall besetzter Wohnungen kein Unterkommen für ihn war, wollte er sich wieder von hier wegbegeben. Weil gleichwohl nicht nur sehr gute Töpfer-, sondern auch feinere Erde in hiesigen Gegenden gegraben und gar nach Holland verfahren wird; man auch längst gewünschet, daßselbige hier verarbeitet und dadurch vieles Geld sowohl im Lande erhalten als hereingezogen werden mögte. So hat man diesen Menschen hier zu behalten sich um so mehr angelegen seyn lassen, da er die erforderlichen Einsichten und Geschicklichkeit zu einem solchen Werke besitzet, und zu der Anlage, welche jedoch von einigen Privat-Personen befördert werden wird, keinen Vorschuß verlanget.

Es ist aber zu Erreichung dieses Zweckes kein ander Mittel gewesen, als ihm das kleine Haus auf dem Stadtwalle so ehedem von dem Lieutenant von Lochau bewohnt worden, unter verhofter Ewr. Hochfürstl. Durchl. gnädigster Genehmigung inzwischen einzuräumen, welche vorher einzuholen Zeit und Umstände nicht gestatten wollen. Hochfürstl. Kammer hat auch desto weniger Bedenken dabei gefunden, da gedachter Fabrikant für die Miethe auf ein Jahr 20 Rthlr. zu erlegen sich erbothen. Wir zweifeln nicht Ewr. Hochfürstl. Durchl. werden unsere Absichten, und die zu deren Erreichung vorläufig gemachte Anstalt billigen, mithin demselben gnädigst erlauben, dieses ohnehin leergestandene Haus vorerst ferner zu bewohnen, bis das Werk völlig eingerichtet und ein glücklicher Fortgang ihn in die Umstände setze eine geräumigere Wohnung zu suchen. Die wir mit unermüdetem Diensteifer beharren.

Jever, d. 23. May 1760.

Durchlauchtigster Hertzog, Gnädigster Fürst und Herr, Ewr. Hochfürstl. Durchlauchtigkeit, unterthänigst treugehorsamste Diener
gez. v. Cappelmann. gez. C. W. von Schieck.

Diese Vorstellung der Regierung fand um so bereitwilligeres Gehör, als die Nöte des siebenjährigen Krieges die Eröffnung einer neuen Einnahmequelle sehr erwünscht erscheinen lassen

1) Als 1575 der letzte Sproß des gewaltigen friesischen Geschlechts der Papinga, Maria von Jever starb, vermachte sie ihr grünes Ländchen ihrem Vormunde und treuen Beistande in den wüsten Fehden mit dem Grafen von Ostfriesland, Johann XVI. von Oldenburg; von ihm ging Jever an dessen Sohn, den letzten Grafen von Oldenburg Anton Günther über. Dieser, „des heil. römischen Reiches Baumeister an der Seekante", war kinderlos; in seinem Testamente bestimmte er die Herrschaft Jever dem Sohn seiner Schwester Magdalena, Fürsten Johann von Anhalt-Zerbst. So wurde Jever 1667 Zerbstisch und blieb es bis zum Jahre 1793, wo es der Kaiserin Katharina von Rußland, bekanntlich einer Prinzeß von Anhalt, zufiel. 1818 wurde Jever, nachdem es 1801 holländisch und seit 1810 französisch gewesen war, wieder auf dem Wege der Schenkung an Oldenburg abgetreten, aber erst 1823 nach dem Tode des geisteskranken unter Vormundschaft stehenden Herzogs Peter Friedrich Wilhelm von dem bisherigen Landesadministrator, Herzog Ludwig Friedrich Peter, feierlich in Besitz genommen.

mußten; so erfolgte schon am 30. Mai die Genehmigung aller Vorschläge.

Man machte sich ans Werk und nach 8 Wochen, am 28. Juli 1760, konnte Tönnjes an den durchlauchtigsten Fürsten schreiben, er habe in zwei Bränden bewiesen, was aus hiesiger im Lande liegender Erde zu verfertigen sei, das Geschirr davon sei Zeuge und sei vorzüglicher als alles fremde Gut, welches außer Landes nach Jever gebracht werde, auch könne die Erde ins künftige so weit gebracht werden, fein Porzellan zu verfertigen, ja er gedenke in kurzem „Taffel Servis“ und ander fein Gut zu verfertigen. Um dergleichen aber zu erreichen, müsse das Werk erweitert werden, das aber falle ihm zu schwer — ganz besonders könne er die Abgabe von 8 Schaf. für das Fuder Erde nicht tragen, da ihn das Fahren schon so viel koste. Dasselbe sei der Fall mit der Feuerung. Tönnjes bittet dann um Erlaß der 8 Schaf. und Überlassung des Windfallholzes im Forst Upjever zu einem billigen Preis.

Friedrich August gewährte diese Bitten unterm 8. August mit dem Zusatze „und ihnen sonsten zur Beförderung des Werkes allmöglichsten Vorschub zu leisten. An dem geschieht unser Wille und Meynung“. Cappelmann, damals in Zerbst anwesend, war ein gewichtiger Fürsprecher, auch bei den sonst so heikeligen Geldfragen, er verlangte sogar einen Vorschuß von 753 Rthlr. in schlechten Bernburger $\frac{1}{3}$ Stücken, welchen die Regierung als Überschuß von dem von Jeverland dem Fürsten 1759 mit 30 000 Thlr. verehrten „don gratuit“ [1]) hatte. Der Regierungspräsident von Cappelmann mußte indes für den Vorschuß persönlich haften; diese Verpflichtung übernahm er um so bereitwilliger, als er der Fabrik schon damals als gewichtiger Teilhaber angehörte, auch war der wirkliche Betrag ein weit geringerer, weil obige Summe in Wahrheit nur etwas über 400 Thaler betrug.

Es kann nicht unbeachtet bleiben, daß es mit den Versuchen wohl schwerlich so erfolgreich gewesen, wie Tönnjes vorgestellt — er war seiner Zeit als „Gründer“ vorausgeeilt.

Vom Jahre 1760 bis 1764 der Periode, wo Cappelmann zumeist in Zerbst, aber auch vielfach auf Reisen, wie es scheint, in allerlei Angelegenheiten seines Herrn war, liegen keine Nachrichten über die Fabrik vor, doch muß sie eben nicht florirt haben. Ja es müssen irgend welche Nachrichten über den Verfall derselben nach Zerbst gedrungen sein, da die Kammer unterm 18. Juli 1764 ermahnt wird, „Mesuren zu treffen“, damit während der Abwesenheit Cappelmanns die dortige Porzellanfabrik nicht in „Décadence“ gerate. Die „Mesuren“ der Kamme scheinen darin bestanden zu haben, daß der Fabrik mancherlei Vorschüsse gemacht wurden, welche die Unzufriedenheit des Herzogs Fr. August in dem Maße erregten, daß er im Oktober 1765 nachstehendes Reskript den Jeverschen Räten zugehen ließ:

„Unsern gnädigen Gruß zuvor Veste und Hochgelahrte Räthe Liebe, Getreue.

Wir können euch Unser äußerstes Mißfallen nicht bergen, daß zu der Porcellan-Fabrique ohne unsern Befehl im vorigen Jahr Vorschüße geschehen sind.

Wir verbiethen euch solches gänzlich und bei Vermeidung der schwersten Ahnungen und befehlen euch, dem Oberstlieutenant von Schieck und Geheimbde-Rath von Nostiz insbesondere, noch an euch davor zu hüten.

Hienach geschieht unser Wille und wir verbleiben euch in Gnaden beygethan.“

Das einmal geweckte Mißtrauen gegen das Regierungskollegium in Jever schlief indes

1) Die bäuerlichen Grundbesitzer Jeverlands hatten außer Kuhschutz, gewissen Realgefällen oder Leistungen, wie Hilfe bei Unterhaltung der Festungs- oder anderen Bauten, dem Aufeisen der Festungsgräben, Deichbauten u. s. w., keine besonderen Abgaben, auch konnten dergleichen, ohne Genehmigung der Ausschußmänner, deren es 30 gab, nicht aufgelegt werden. Aber es war seit altersher gebräuchlich, nicht allein bei erfreulichen Ereignissen in der Familie des Landesherrn, sondern auch in schweren Zeiten der Kasse des fürstlichen Hauses beizuspringen; das war das don gratuit.

So wurde 1635 bei Gelegenheit der Vermählung des Grafen Anton Günther demselben ein vergoldeter Pokal mit 500 Rosenoble (= $\frac{1}{3}$ Pfd. Sterling) überreicht, 1669 ebenfalls eine Ehrengabe gegeben. 1702 bei Vermählung des Erbprinzen von Zerbst 2000 Thlr., 1754 bei Vermählung des Fürsten Joh. August 7700 Thlr., 1781 und 1783 waren ebenfalls dergleichen beantragt, aber von den Ausschußmännern abgelehnt worden, ja dieselben verweigerten sogar die Bürgschaft für eine Anleihe von 15 000 Thlr.

1759 lief die Don gratuit-Frage, unter der geschickten und durchgreifenden Leitung des Präsidenten Cappelmann, glücklicher ab, indem nach langen Verhandlungen die Summe zusammenkam und sogar auch noch 400 Thlr. gutes Geld als Überschuß vorhanden war, derselbe, welcher der Fabrik in schlechten $\frac{1}{3}$ Stücken vorgeschossen wurde.

so bald nicht ein, ja veranlaßte den Fürsten, einen eigenen Kommissar zur Untersuchung und Abstellung der vermeintlichen Unterschleife und Mißbräuche nach Jever zu senden. Ein Amtmann von Fischern wurde mit außerordentlichen Vollmachten ausgerüstet, stieß aber auf so ernstlichen Widerstand, daß der Fürst sich gemüßigt sah, seinen Beamten zu drohen, er werde sie durch militärische Gewalt zum „herrschaftlichen Gehorsam bringen lassen. Geheimerat v. Cappelmann haben den v. Fischern zu soutenieren und bei Weigerung dem Lt. Pöllnitz zu befehlen, gegen solche Frevlers zu agiren".

Indes auch diese Maßnahme hatte keinen Erfolg, so daß sich der Immediatkommissar veranlaßt fand, Jever wieder zu verlassen.

Wo nun eigentlich die vermuteten Unterschleife stecken sollten, oder Ungehörigkeiten, besonders in Bezug auf die beregte Fabrik vorgekommen, bleibt uns verborgen, da dieser überall nicht anders gedacht wird, als daß jener Vorschuß von 753 Thlr. schlecht Geld dem Regierungspräsidenten gekündigt wurde. Als dieser indes Ende 1765 nach Jever zurückgekehrt war, erbat er sofort die Zurücknahme des bezüglichen Mandates, doch war der Fürst nicht so leicht zu erweichen. Er resolvirte mittelst Randbemerkung zu dem die Bewilligung befürwortenden Berichte seiner geheimen Räte (10. April 1766):

„Examinatur in Camera alle Umstände von Anfang bis nun durch die Geheimbde Räthe von Oppen und Meusbach. Das muß aber eine miserable Fabrik sein, die so lange herrschaftlichen soutien bedarf."

Die genannten Herren wußten sich nicht besser zu helfen, als die Räte zu Jever um Ausschlüsse anzugehen. Diese erklärten, es sei höchster Wille, daß ohne Vorwissen und Genehmigung des Präsidenten v. Cappelmann ihrerseits nichts nach Zerbst berichtet werden dürfe, auch sei ihnen von der Porzellanfabrik nichts bewußt, doch sei v. Cappelmann ihrerseits um Ausschlüsse gebeten, welche derselbe bereitwillig erteilt, wie das nachfolgende Schreiben vom 27. Juni 1766 darthue.

„Einer namens Tönniches der ehedem in der Meißner Porzellan- und nachher in der Strasburger Fayence Fabrik gearbeitet hatte, kam im März 1760 aus dem damahligen Wittmundischen hieher, und erboth sich eine Fabrik hier anzulegen, wieß aus auch hiesiger Erde verfertigte Proben. Weil nun hier im Lande nicht einmahl eine Töpferey vorhanden, mir gleichwohl bekannt war, daß in vorigen Zeiten viel von unserer Erde nach Holland abgeführt worden; So wagte ich es ein solches Werk anzufangen, H. Regierungsrath Garlichs übernahm die Hälfte des ersten Vorschußes zu 200 Rthlr., die ich ihm jedoch bald nachher wieder vergütet, und seit dem alles allein getragen habe. Von Sr. Hochfürstl. Durchlaucht wurde ich bald darauf nach Zerbst berufen, und die Fabrik blieb während meiner fast fünfjährigen Abwesenheit ohne Aufsicht. Inzwischen hatte benannter Meister nicht nur immer neue und Kostbahre Versuche im Großen, sondern was das Schlimmste, den verfertigten aber nicht geratenen Proben, einen übeln Namen gemacht, und überhaupt schlecht gewirthschaftet.

Ich suchte also einen andern, und da es mit demselben eben wenig fort wolte, den 3., der noch gegenwärtig mit gutem Erfolge arbeitet.

Seit meiner Zuhause Kunst vorm Jahre, habe ich endlich eine bessere Einrichtung gemacht, und durch beständige genaue Aufsicht, ist die Fabrik immer weiter und nunmehro in den Stand gekommen, daß sie sich selbst erhalten, die Auslagen nach und nach ersetzen und mit der Zeit um so mehr Vortheil abwerfen Kann, da die mehrsten Arten der gemachten Sachen hier weit höher als in Zerbst auszubringen sind. Es hat nur bisher an Arbeitern zumahl Drehern gefehlet, so daß bey stets zunehmendem Absatze nicht genug verfertiget; diesem Mangel jedoch dadurch almählig abgeholfen werden kan, daß man sicher Leute zulernet, wie dann auch bereits zwei Lehrknaben angenommen worden. Mit Einschluß dieser bestehet die Fabrik aus 8 Personen. Einem Buchhalter der die Aufsicht führet; dem Meister, einem Poußirer, (welche beide mit mahlen) einem Former, und einem Handlanger. Und zum Anfahren der Erde und Feuerung ingleichen zum Mahlen der Glasur werden 2 Pferde gehalten. Zur Vermischung wird fremde Erde gebrauchet die aus dem holsteinischen zu Schiffe, und nicht einmahl so hoch zu stehen Komt als das Graben und Anfahren der hiesigen.

Diese hingegen ist es zur Töpferey, zu gantzen Oefen und aller Fayence die Feuer fest seyn soll, weit beßer, hat aber Keinen Klang, und träget noch zur Zeit die feinste Glasur nicht. Doch sind schon Verschiedene andere

Versuche gelungen, so daß man es auch hierin immer weiter zu bringen hoffen darf.

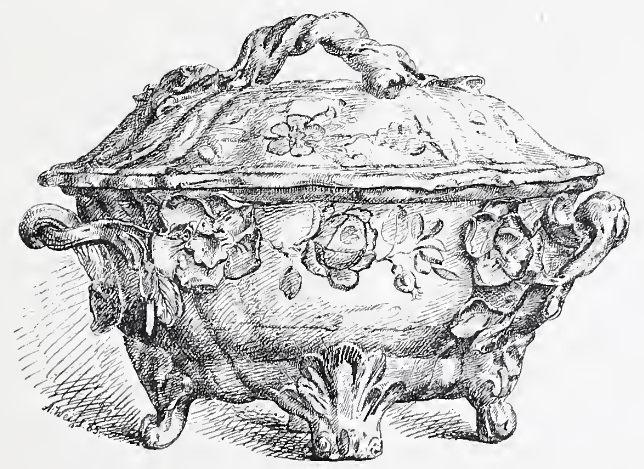
Anfänglich war die Fabrik mit Hochfürstl. gnädigster Erlaubniß auf dem Stadtwalle. Nachher sind dazu 2 mit vielen bürgerlichen Lasten beschwerte sehr baufällige Häuser, worin der Raum bald zu enge werden wird, bey einem öffentlichen Verkaufe erstanden, aber ausschweifend aufgetrieben worden, wovon die Ursachen und Umstände mit deren Urheber begraben bleiben mögen. gez. von Cappelmann."

Dieser merkwürdige Bericht, welcher eingesteht, daß die Jeversche Erde eigentlich unbrauchbar, indem er der Einfuhr aus Holstein gedenkt, ist auch deshalb erwähnenswert, weil ein Feverscher Meister es war, welcher, nach Holstein übersiedelnd, in Kellinghusen[1]) eine ähnliche Fabrik einrichtete.

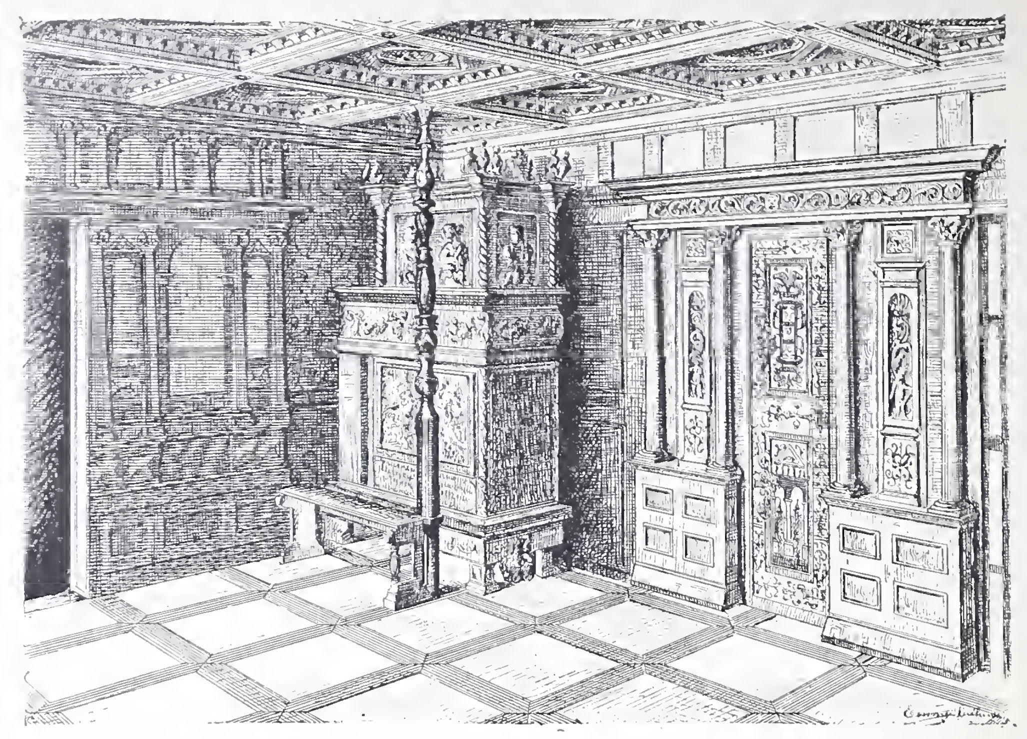
Dem Fürsten schien dieser Bericht, welcher früheren Äußerungen des Präsidenten vielfach widersprach, doch sonderbar, es findet sich die Randbemerkung: „Smi. Resolutio. Das muß eine miserable Fabrike sein, so immer zu unterstützen und so viele Meister nach einander gewesen und an Arbeitern und an Allen fehlt (Ihr) habt mit dem von Cappelmann cameraliter zu reden und eine Modus zu treffen nach herrschaftlichem Interesse." Dieser fand sich denn auch in dem Erlaß vom 17. Dezbr. 1766, wonach dem Geheimbden Rath Johann Zacharias von Cappelmann die beregten 400 Thlr. unter der Bedingung einer jährlichen Rückzahlung von 100 Thlr. belassen wurden. Wie aus dem Vorstehenden hervorgeht, war die Fabrik noch immer über das Stadium der Versuche eigentlich nicht hinausgekommen, und an die Herstellung feineren Guts oder gar eines „Dassel-Services", wie es 1760 in Aussicht gestellt war, noch immer nicht zu denken, geschweige denn an einen Gewinn für die herrschaftliche Kasse, der Fürst hatte in der That recht, wenn er meinte, es sei das eine miserable Fabrik.

Indes hatte der Präsident wohl verstanden, das Interesse des fürstlichen Säckels mit dem seinigen so mit einander zu verquicken, daß niemand recht wußte, ob diese miserable Fabrik ein Staatsunternehmen oder eine Privatdomäne des zeitigen Präsidenten sei. Die Fabrik war zuerst in einem fürstlichen Gebäude eingerichtet, der Fürst hatte Vorschüsse gemacht die Erde kostenfrei hergegeben, die Feuerung wohl auch (denn nirgend findet sich dafür etwas berechnet), ja selbst die Mühle für Bereitung der Glasur war im Schloß in einem Keller angebracht. Dieserhalb aber brach über den vielgewaltigen und höchst gewandten Cappelmann ein Gewitter aus. Denn schwarze Seelen hatten nach Zerbst von diesem ungeheuerlichen Übergriff, einen Keller in hochfürstlicher Residenz mittelst einer Glasurmühle zu entwürdigen, ernstlich berichtet. Das Schloß werde in seinen Grundfesten erschüttert und sei großen Gefahren ausgesetzt. Armer Cappelmann, arme Porzellanfabrik, wie würde es dir ergangen sein, hätte es nicht einen rettenden Engel in Gestalt eines hochfürstlich Zerbstischen Maurermeisters gegeben. Dieser bezeugte wissenschaftlich, daß die Mauern nicht erschüttert, man im Schlosse gar nichts von der Mühle höre oder bemerke, der Keller mit der Residenz überhaupt eigentlich gar nicht zusammenhänge. Cappelmann war gerettet!

1) Vergleiche: Bericht des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe 1882. S. 44.



Faience-Terrine von Jever.



Ecke des Zimmers aus Schloß Höllrich in Franken, jetzt im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Zimmertäfelung aus Schloß Höllrich.

Mit zwei Tafeln und einer Abbildung.

Im Jahr 1883 erwarb das Kunstgewerbemuseum zu Berlin die gesamte Täfelung eines Zimmers aus Schloß Höllrich bei Gemünden in Franken. Das Zimmer ist vollständig erhalten, Decke und Wandgetäfel fast unberührt, selbst Ofen und Waschschränkchen fehlen nicht. Hinsichtlich genauer Zeitbestimmung hat leider ein tückischer Zufall nur die Worte: „Anno Domini“ erhalten, die Jahreszahl ist verschwunden; doch kann es einem Zweifel nicht unterliegen, daß das Zimmer etwa zwischen 1560 und 1580 eingerichtet ist. Später sind an einzelnen Stellen Reparaturen vorgenommen worden, wobei u. a. auch die nach der Sitte jener Zeit um alle Seiten des Zimmers, selbst unter der Fensterwand, hinlaufende Bank beseitigt ist, vermutlich um Wandflächen zur Aufstellung von Möbeln zu gewinnen. Bei der Ausstellung in Berlin ist diese Bank wieder hergestellt; eine Zuthat gelegentlich dieser letzten Ausstellung ist auch die Ofenbank mit Pfeiler (letzterer original, aber nicht zugehörig).

Das Zimmer (7,45 m lang und 5,93 m breit bei 2,78 m Höhe) öffnet sich in 3 flachbogigen Fenstern, welche durch zwei mit eigentümlichen Basen versehene Sandsteinsäulen getrennt sind, nach dem Freien. Die Säulen stehen auf der breiten Fensterbank; die Laibungen der beiden Seitenfenster stehen schräg, damit das Licht in voller Stärke einströmen kann. Gegenüber der Fensterwand befindet sich eine Thür mit eingelegter Arbeit und reicher portalartiger Umrahmung. Links von derselben der Ofen (vergl. die Abbildung), rechts daneben das schon erwähnte Waschschränkchen. Daneben in der Ecke der Seitenwand eine zweite Thür, mit weniger reicher Umrahmung, aber gleichfalls eingelegtem Flügel.

Die beiden Langwände sind mit einem Getäfel verkleidet, von dem Tafel 1 einen Teil in getreuer Abbildung wiedergiebt: unten die Wandbank, darüber ein doppeltes System von durch Pilaster getrennten Bogen resp. Feldern in Eschenmaser und Ebenholzeinlagen; beide getrennt durch ein ausladendes Gesims,

ZWEI FELDER DER HOLZDECKE AUS SCHLOSS HÖLLRICH,

jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.



welches zugleich als Bortbrett dient. Besonders auffallend dabei ist, daß bei Anwendung beider Systeme gar keine Rücksicht auf die Achsenstellung des unteren und oberen oder die Einteilung der Decke genommen ist. Die obere sowohl als die untere Reihe der Felder beginnen in beiden Fensterecken und sind einfach, soweit nötig, die Wand entlang geführt, — ein Verfahren, welches jedem wohl geschulten Architekten unserer Tage unverständlich ist! Die Wand gegenüber den Fenstern hat dagegen eine andere Gestaltung erfahren, da hier mit Rücksicht auf die schon beschriebene und aus der Abbildung ersichtlichen Vor- und Einbauten eine strenge Gliederung nicht durchführbar war.

Die Decke ist aus 16 quadratischen Kassetten gebildet, deren Durchbildung und Verzierung Tafel 2 veranschaulicht. Quer durch die Mitte des Zimmers geht ein breiter Balken, welcher die Decke in zwei gleiche Hälften mit je 8 Kassetten teilt. In der Mitte jedes der tief liegenden Felder befindet sich ein flach geschnitztes Wappen: vorn am Fenster das Wappen der früheren Besitzer des Schlosses von Thüngen, die übrigen gehören fränkischen Adelsfamilien an. Durch nur mäßige Färbung sind diese Wappen mit dem gelbbraunen Gesamtton des Zimmers sehr wirkungsvoll zusammengestimmt. Auf den Kreuzungspunkten der Balken sind kleine Halbfiguren in hohem Relief angebracht.

Der Ofen ist hundert Jahre jünger als das Getäfel; er trägt die Jahreszahl 1686. Auf einem Sockel von Sandstein, vorn mit dem Wappen der Thüngen in Allianz mit einem anderen, steht der Unterbau aus gußeisernen Platten, welche in flachem Relief Darstellungen aus dem alten Testament mit erklärenden Inschriften tragen. Der Aufsatz aus schwarzem Thon: am wulstigen Glied Blumengehänge in hohem Relief, mit vier freistehenden gewundenen Säulen an den Ecken und stark hervortretenden Brustbildern römischer Kaiser sowie einer durchbrochenen Bekrönung verziert.

Das Zimmer gehört nicht zu jenen Prunkräumen, wie sie Wohlstand und Prachtliebe der Renaissance in großer Zahl geschaffen haben, und deren das Berliner Museum einen in dem prachtvollen Zimmer aus Schloß Haldenstein bei Chur besitzt. Es ist ein einfacher wohnlicher Raum, würdig und geschmackvoll ausgestattet und deshalb besonders wertvoll, als er dem an Überladung krankenden Handwerk unserer Tage ein vortreffliches Beispiel giebt wie mit wenig Mitteln vortreffliche Wirkungen zu erreichen sind. A. P.

Bücherschau.

Guiffrey, Jules, histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. gr. 8. Tours 1886, Alfred Mame et Fils. Frcs. 15. —.

Seit Achille Jubinal im Jahre 1839 zum erstenmal eine große Folge historiirter französischer Tapisserien herausgab, hat die fortschreitende Forschung reiche Materialien zur Geschichte der Kunstwirkerei zusammengetragen. Das letzte Jahrzehnt zumal sah die einschlägige Litteratur gewaltig anschwellen und erlebte in der großen, prächtig ausgestatteten histoire générale de la tapisserie von Guiffrey, Müntz und Pinchard den ersten Versuch einer umfassenden geschichtlichen Darstellung großen Stiles. Es lag nahe, die Ergebnisse dieser Vorarbeiten in einem handlichen Werke für weitere Kreise als die der Fachgelehrten und Sammler zugänglich zu machen.

Wir erkennen es hoch an, daß der ganz besonders auf diesem Gebiete sehr verdienstliche Archivar Jules Guiffrey es nach Müntz' glücklichem Vorgang unternommen hat, eine Geschichte der Tapisserie vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu schreiben: in breiterer Ausführung, als sie Müntz, weiter zurückgehend, für die Quantinsche bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts geben konnte [1]). Allerdings wendet sich der Verfasser, wie er nachdrücklich hervorhebt

---

1) La tapisserie, in zweiter Auflage erschienen 1884.

(S. VIII), zunächst an Franzosen, und es will uns scheinen, als tränke er zuweilen absichtlich seinen

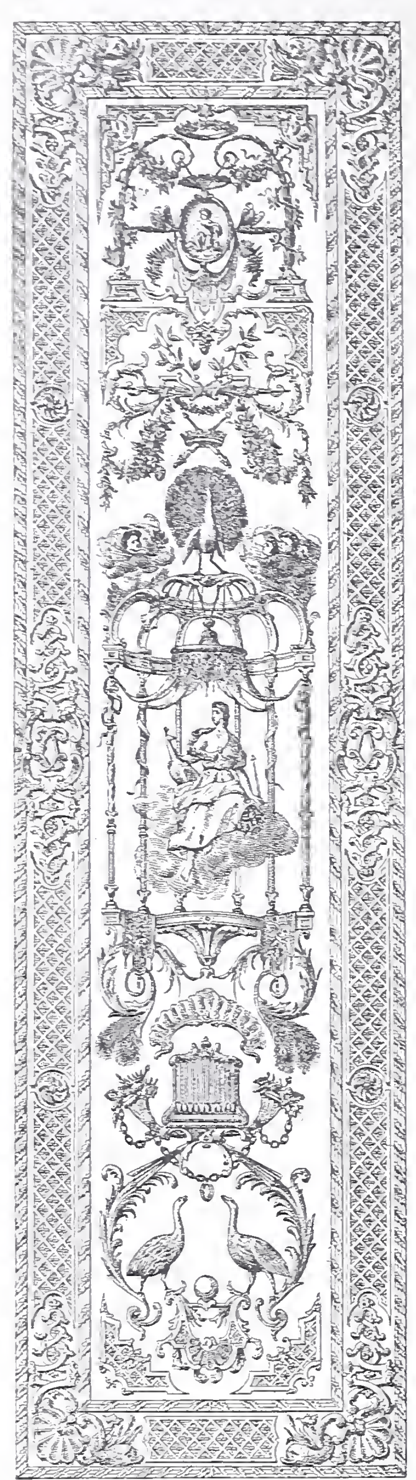
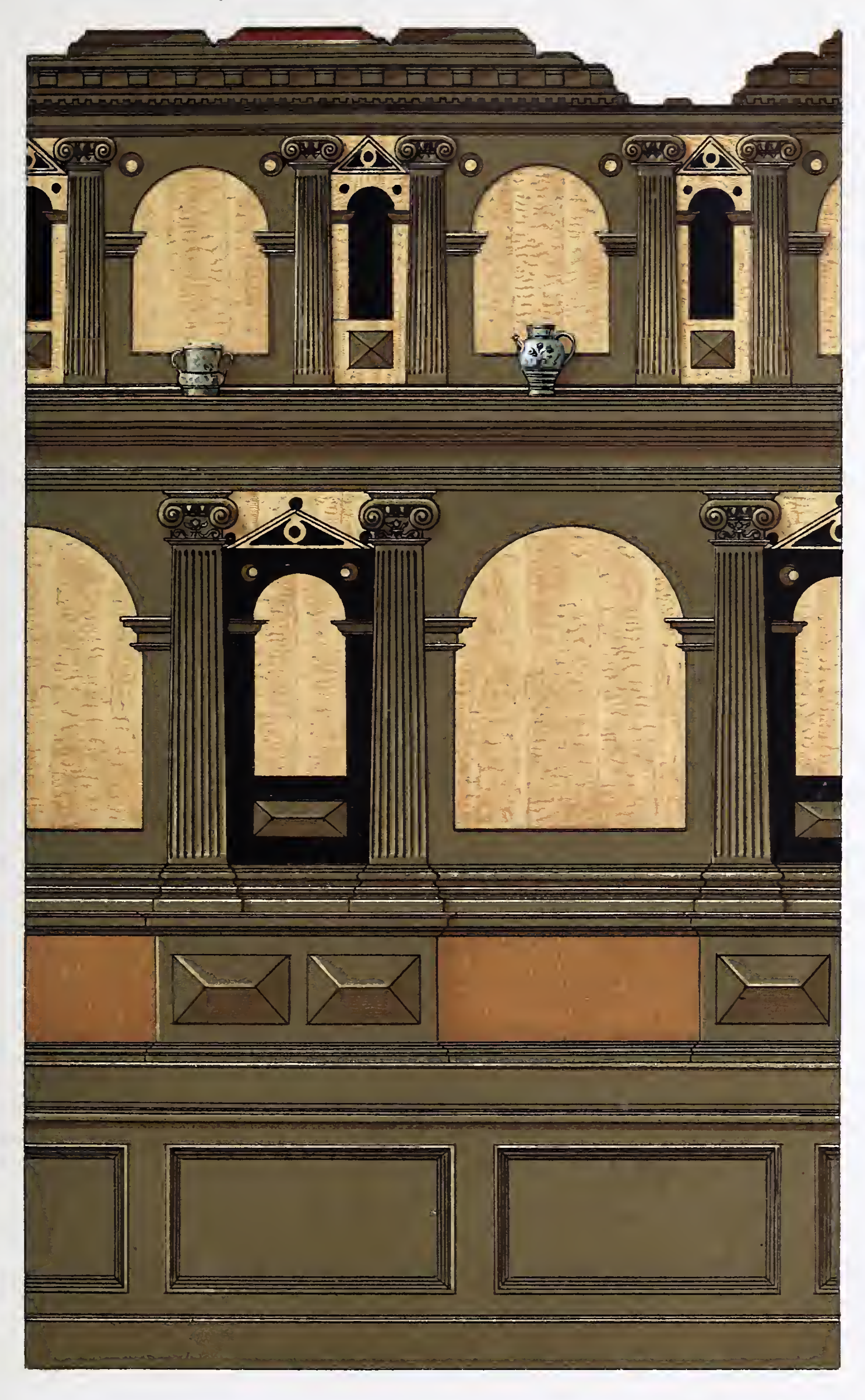


Fig. 1. Füllung von Audran.

gewandten Kiel in Galle, wenn er auf deutsche Forschung zu sprechen kommt. So heißt es auf Seite 108: „il est fâcheux que les doctes érudits qui veulent étendre leur empire sur l'univers entier n'aient pas pris la peine jusqu'ici de compulser les vieilles archives germaniques, pour en tirer quelques lumières sur la question“ — de l'ancienneté des tapisseries allemandes — „fort obscure qui les intéresse au premier chef“. Wollen wir nun auch das Berechtigte in diesem Vorwurf keineswegs bestreiten, so fordert die vorgebrachte, wie tendenziöse Redeweise, die auch an anderen Textstellen durchschimmert, unsere Rüge. Was hielt übrigens den patriotischen Verfasser ab, in einer so wichtigen Frage, Alter und Ursprung der Teppichfragmente aus St. Gereon zu Köln, der hochlitzigen Reste in Halberstadt und Quedlinburg trotz Kugler, Bock, Darcel, Essenwein und anderen selbständig von neuem zu prüfen? Ist aber das vorliegende Werk nicht der Ort für die breite Entwickelung eindringlich quellenmäßiger Forschung — alles gelehrte Rüstzeug ist beiseite geblieben —, so ist er es noch viel weniger für jenen Ausfall fast chauvinistischer Reizbarkeit, die den ruhigen Fluß sachlicher Auseinandersetzung nur trüben kann.

Die geschichtliche Darstellung Guiffrey's hebt mit dem 15. Jahrhundert an. In dem Kapitel über die Tapisserie vor dieser Zeit erklärt der Verfasser, davon abzustehen, den älteren Spuren abendländischer Bildweberei im Mittelalter, wie vielfache litterarische Quellen sie in technischer Hinsicht höchst unbestimmt erkennen lassen, nachzugehen, und er weist die historische Bedeutsamkeit derjenigen Produkte zurück, deren Provenienz und Altersbestimmung — wie bei den obengenannten Arbeiten — von der Wissenschaft noch nicht in überzeugender Weise erbracht ist. Wir hoffen, daß diese eifrige Bezweifelung (S. 14—18) in Deutschland zu wiederholter Beschäftigung mit der wichtigen Frage anregen wird, und wir behalten es uns vor, in eingehender Erörterung darauf zurückzukommen. Was die Einwendungen Karabaceks [1]) gegen die von Guiffrey in der histoire générale etc. (Paris 1878, S. 6—7) bekundete Auffassung der tapissiers nostrez und der sarracinois anlangt, so finden wir sie in knappen Sätzen des vorliegenden Buches berücksichtigt; mit gutem Recht aber scheut sich der Autor, die einschmeichelnde „Vermutung“ des Wiener Orientalisten, daß die Verpflanzung der Haute-

1) Die persische Nadelmalerei Susandschird, Leipzig 1881, S. 92—101.



TEIL DER WANDVERTÄFELUNG AUS SCHLOSS HÖLLRICH,
jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.



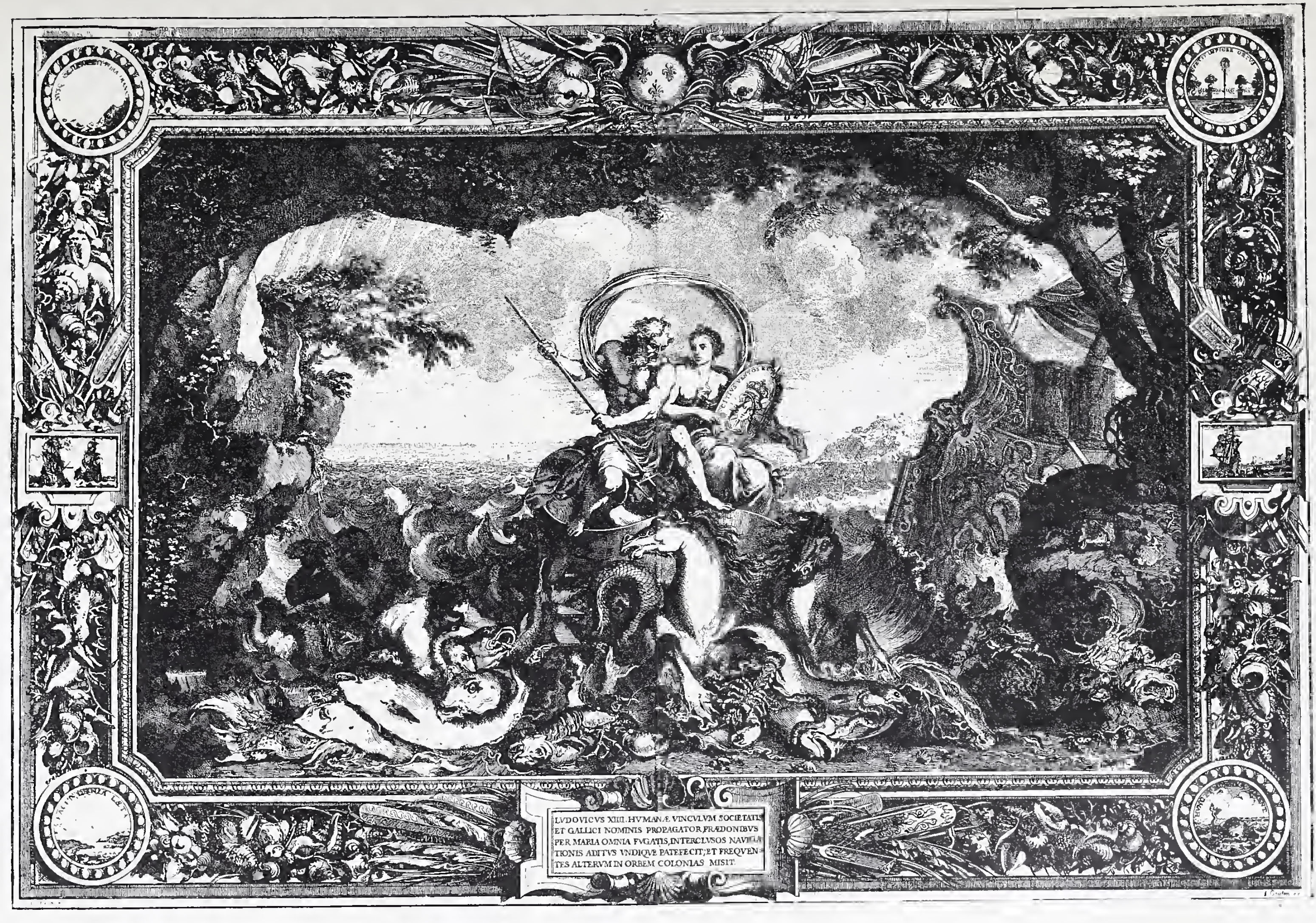


Fig. 2. Tapisserie nach Lebrun's Entwurf. (Aus Guiffrey, histoire de la tapisserie.)

lisseweberei aus dem Orient „auf französischen Boden“ zwischen 1148 und 1149 erfolgt sei, als Thatsache aufzunehmen — zu welchem logischen Fehlschluß sich ja mancher seitdem übereilt hat. Man denke nur beispielsweise an Friedrich Fischbach in dem seltsamen Buch, das er unter dem Titel „die Geschichte der Textilkunst“ (Hanau 1883, S. 68) in die Welt geschickt hat.

Es würde indessen die engen Grenzen einer Besprechung überschreiten, wollten wir auch in den allergröbsten Zügen versuchen, ein Bild von dem reichen Inhalte der Guiffrey'schen Arbeit zu sicheren Boden wissenschaftlicher Grundlage, lernen von Nicolas Bataille (gestorben vor 1400) bis auf die neueste Zeit (1885) die hauptsächlichsten Künstler würdigen und werden um eine Fülle stilistischer Einsichten in die Dekorationsweise der Tapisserie bereichert. Eine besonders dankenswerte Beigabe des Werkes sind eine Anzahl verläßlicher Bemerkungen über den Handelswert der Tapisserien. Der Bilderschmuck des Buches ist bei der Wohlfeilheit desselben gut; er besteht aus vier Buntdrucktafeln und einer großen Zahl Holzschnitte. Von letzteren sind wir in der Lage, unseren Lesern zwei vor-

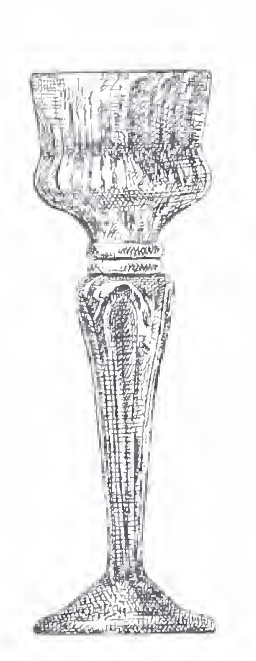


Fig. 1. Weinglas. Frankreich (Normandie.)

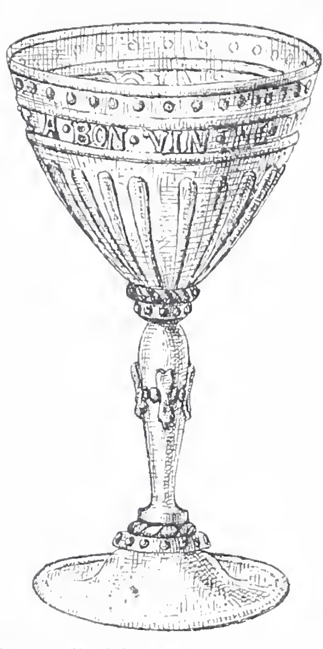


Fig. 2. Emaillirtes Glas. Frankreich (Poitou) Mitte 16. Jahrh.

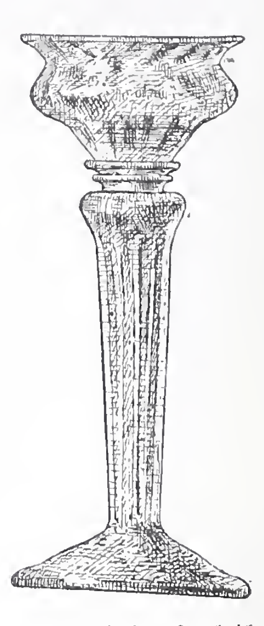


Fig. 3. Weinglas. Frankreich (Normandie.)

umreißen, auch wir müssen darauf verzichten, an dieser Stelle mit dem Verfasser über einzelne Fragen zu rechten. Vielleicht hätte das Verhältnis der einzelnen Werkstätten zu einander, wie derer von Paris, Arras und Brüssel schärfer hervorgehoben werden, hätte vor allem der Autor den außerfranzösischen Bestrebungen, namentlich den italienischen, einen breiteren Raum in seiner Darstellung gönnen sollen — aber, selbst Bewunderer der großartigen Entwickelung der Tapisserie in Frankreich, können wir dem tüchtigen Forscher, der sein mehr populäres Buch „den hervorragenden Künstlern“ gewidmet hat, „welche die ruhmvolle Überlieferung der Gobelinsmanufaktur fortsetzen“, für sein im ganzen treffliches Werk nur dankbar sein. Überall wandeln wir an seiner führenden Hand auf dem zulegen. Fig. 1 stellt ein Panneau von Claude Audran mit Juno in der Mittelgruppe dar, Fig. 2 reproduzirt eine große Tapisserie nach Lebruns Entwurf; sie wurde um das Jahr 1665 in der Manufacture des Gobelins hergestellt und bildet ein Stück (das Wasser) aus der Reihe der „Elemente“.

Richard Graul.

L'art de la verrerie par Gerspach. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.) Paris, A. Quantin. 8⁰. Mit 152 Illustr. Preis geb. 5 Frcs.

A. P. — Die Quantinschen Kunsthandbücher erfreuen sich nicht bloß in Frankreich verdienter Verbreitung; auch in Deutschland weiß man das Gute an und in ihnen zu schätzen.

Allerdings geben sie nicht wie die Art handbooks des South-Kensington-Museums die durch ernste Forschung gesicherten kunsthistorischen Resultate für ein kunstsinniges Publikum in knappe Form gebracht; sie bieten vielmehr in mehr oder weniger geschickter Darstellung das Quantum Wissen, welches ein kunstgebildeter Franzose von diesen Dingen besitzt. Eingehend ist dies Wissen meist über französische Kunst, die auswärtige geht so nebenher; doch zeichnet sich gerade das vorliegende Buch vor vielen anderen der Sammlung (z. B. vor Champeaux, le meuble) dadurch vorteilhaft aus, daß auch die auswärtige Kunst, wie die deutsche, möglichst berücksichtigt ist.



Fig. 4. Emaillirtes Glas. Frankreich (Poitou.) 16. Jahrh. Musée Cluny.

begnügen, Frankreich umfaßt 70 Seiten. Dadurch verschiebt sich aber das historische Bild, welches der unschuldvolle Leser erhält, vollständig: denn faktisch hat Frankreich für die Entwickelung der Glasfabrikation im Vergleich zu Venedig, Deutschland und Böhmen gar nichts geleistet. Diese Unzulänglichkeit nach der einen hat ihren Vorteil nach der anderen Seite: das über französische Glasindustrie beigebrachte umfangreiche Material ist hier bequemer zugänglich als in den zum Teil dickleibigen Monographien oder unauffindbaren Lokalschriften. Deshalb ist das Buch von besonderem Wert namentlich für Deutschland, zumal die sieben Frankreich gewidmeten Kapitel mit zahlreichen Illustrationen ausgestattet sind, welche eine gute Vorstellung von der älteren französischen Glasindustrie gewähren. Proben derselben geben wir in Figur 1—4.

Im übrigen hat sich der Verfasser wie gesagt um die auswärtige Glasindustrie ernstlich gekümmert. Dem Altertum ist ein sehr breiter Raum gegönnt, auch der Orient ausführlich behandelt. Die Friedrichschen Untersuchungen über die Hedwigsbecher, die Gläser à la façon de Damas scheinen dem Verfasser unbekannt zu sein (wie er auch die Ilg'sche Arbeit in Lobmeyrs „Glasindustrie" nicht kennt). Venedigs Kunst ist ein verhältnismäßig geringer Raum gegönnt; sehr interessant ist die Notiz, daß von Konstantinopel aus direkte Bestellungen auf Moscheelampen in Venedig gemacht wurden. Wir reproduziren unter Fig. 5 die vom venezianischen Gesandten 1589 eingesandten Skizzen zu einer solchen Bestellung,

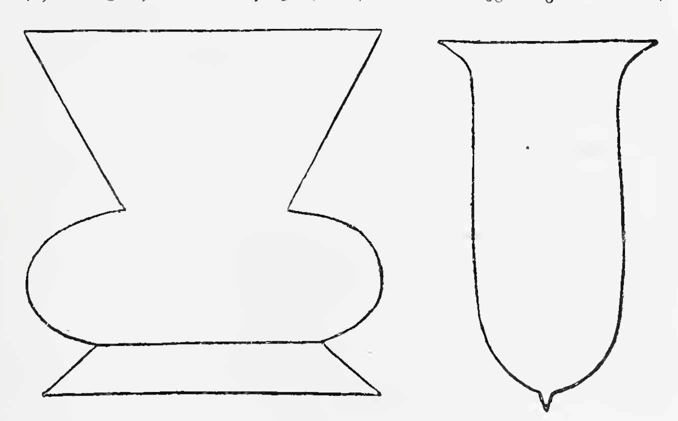


Fig. 5. Formen orientalischer Lampen, von Mohamed Pascha 1564 in Venedig bestellt.

Allerdings ist auch von Gerspach der Geschichte der französischen Glasindustrie ein sehr breiter Raum gegönnt: Venedig hat sich mit 40, Deutschland und Böhmen mit 39 Seiten zu die vom Großwesir ausging. Sicherlich haben wir also — eine schon früher ich weiß nicht von wem? ausgesprochene Vermutung — in den emaillirten Lampen (vergl. die Abbildung:

Kunstgewerbeblatt I, S. 90) zum guten Teil Venezianer Arbeiten zu sehen.

Die deutsche Kunst ist, da deutsche Quellen (außer Doppelmeier) nicht zu Rate gezogen sind, im einzelnen schlecht weggekommen; doch giebt das Buch immerhin eine kurze Übersicht über Geschichte und Entwickelung. Die Bedeutung der deutschen (und böhmischen) Industrie kommt aber absolut nicht zur Geltung. Vortrefflich sind in diesem Kapitel die in Nürnberg neu hergestellten Abbildungen. Im Anhang: England und China, sind dem Verfasser die neueren Arbeiten gleichfalls unbekannt geblieben. Die Bedeutung des Buches liegt für Deutschland in dem Kapitel: La France; das übrige besitzen wir ausführlicher in unserer Litteratur behandelt.

Die Kolonialausstellung in London.

Julius Lessing veröffentlicht in der „Nationalzeitung" einen sehr umfangreichen Bericht über die am 4. Mai d. J. eröffnete Kolonialausstellung in London. Wir entnehmen demselben folgende Abschnitte, welche für die Leser unseres Blattes von Interesse sind.

Die Ausstellung findet auf dem ständigen Ausstellungsplatz Londons, in South Kensington statt, zum Teil unter Benutzung von früheren Ausstellungen noch vorhandener Bauten und Anlagen. Alle Kolonien des brittischen Weltreiches haben die Ausstellung beschickt, jede das ihrige an Natur- und Kunstprodukten eingesandt.

Sehr wundersam berührt uns in den meisten Kolonien der Zusammenstoß von ursprünglicher Barbarei und kolossalen Überflusses an unverarbeiteten Rohprodukten mit einzelnen Erzeugnissen verfeinerter Luxusindustrie. Fast überallhin sind einzelne europäische Handwerker ausgewandert, welche nun anfangen, dort in Neu-Süd-Wales oder in Neu-Seeland nach ihren gewohnten Mustern Möbel, Wagen, Kirchenausstattungen, Metall- und Thonwaren zu fabriziren, und während die Verwaltung der Kolonien auf der einen Seite uns die Urbewohner des Landes zeigt, schwarze struppige Kerle, kaum mit einem Stück Fell bekleidet, in elenden Hütten ihre Tiere halb roh verspeisend, steht dicht daneben eine hochelegante, an derselben Stelle hergerichtete Zimmereinrichtung, die mit ihren stilvollen Formen in jedem Schaufenster einer Londoner Straße prangen könnte, oder Kanzel und Betstühle gotischen Stils, die ohne weiteres in eine Landkirche Englands versetzt werden könnten, und neben den Waffen der Eingeborenen, welche mit primitiven, rohen, aber oft recht sinnreichen eingeritzten und gekerbten Ornamenten versehen sind, prangen selbstbewußt die Arbeiten irgend einer Kunstschule, welche an einer Stelle errichtet wurde, die vor dreißig Jahren noch Urwald war, deren Schüler jetzt mit aller Harmlosigkeit die Palmetten Griechenlands und die Kreuzblumen gotischer Kirchen nach ihren aus England und Deutschland importirten Vorlagen nachzeichnen. Man hat mir gerade diese Arbeiten mit Stolz gezeigt, man hat erwartet, daß ich mit Freude und Bewunderung diesen Fortschritt der von uns vertretenen Bestrebungen in fernen Weltteilen anstaunen sollte. Ich wußte nicht recht, ob ich dazu verpflichtet sei, aber jedenfalls ist es mir nicht leicht geworden. Nur mit Angst und Bangen kann ich das schrankenlose Verbreiten unseres alten Besitzes von Kunstformen mit ansehen. Was soll daraus werden, wenn schließlich die letzte entfernteste Ecke einer neu entdeckten Inselgruppe bereits mit allen irgend wie überlieferten Formen, mit allen Palmetten und Fialen der alten Welt versehen wird, wenn dasjenige, was ursprünglich für ganz besondere Stellen mit ganz besonderer Hingabe an einen künstlerischen oder religiösen Zweck geschaffen ist, mit einer derartig entsetzlichen Allgemeinheit verstäubt, zerstreut und ins Millionenfache vervielfältigt wird! Es ist mir jetzt in Deutschland schon immer ängstlich, daß man keine noch so entlegene kleine Landstadt betreten kann, ohne wieder und immer wieder denselben Formenkram zu finden. Ich mag immer noch nicht die Hoffnung aufgeben, daß, wenn ich in irgend einen Winkel von Westfalen oder Tirol hineingeriet, ich doch noch hier oder da eine Spur selbständiger Empfindung, naiven Schaffens in Formen des Handwerks antreffen möchte; aber mit grausamer Regelmäßigkeit wird immer und immer wieder diese Hoffnung getäuscht. Das Einzige, was allenfalls noch übrig geblieben ist, sind die Formen des Backwerks, das täglich frisch hergestellt werden muß und in dem sich allerlei eigenartige Formen erhalten haben; sonst überall, an jedem Schaufenster, in jeder Bude statt selbständiger Arbeit des Handwerks die Massenware der großen Fabriken, denen ein und derselbe Stempel naturalistischer und stilvoller Behandlungsweise aufgeprägt ist. Und wenn dieses Verallgemeinern der Kunstformen nun über unsere alten Kulturländer, die ja doch nur ein kleiner Kern, doch nur ein winziger Fleck auf der großen Karte des Erdballs sind, hinausgeht in alle Welt, wenn alles immer weiter sich verflacht, immer weiter sich verdünnt, immer weiter die selbständige Erfindung, das selbständige Können lahm legt: was soll daraus werden? Die Formen, welche England seinen Kolonien als Grundformen zu Gebote stellt, sind in diesem Falle noch immer günstiger, als was etwa Deutschland mit seinen Renaissanceformen für einen gleichen Zweck leisten würde. In England ist man für Möbel und Geräte

auf gewisse konstruktive Grundformen zurückgegangen, welche sich zwar einigermaßen an die Bildungen des 17. Jahrhunderts zur Zeit der Königin Anna anlehnen, aber doch eine größere Selbständigkeit gestatten, welche erlauben, daß man in einem gewissen allgemeinen Rahmen die Einzelheiten mit freierem Belieben ausbildet. Es bliebe ja noch die Hoffnung, daß in den Kolonien durch das Anschauen einer ganz anderen als der europäischen Natur eine eigenartige Umgestaltung, eine Sättigung der alten Formen mit neuen Lebenskräften eintreten werde, bis jetzt habe ich aber vergebens nach irgend einer Spur einer derartigen Regung auf den Ausstellungen gesucht. Einzig aus Neu-Seeland sind eine Reihe kleinerer Luxusartikel gekommen, welche in Holz geschnitzt die ursprünglichen Ornamente der wilden Volksstämme benutzen; dies ist aber lediglich eine Spielerei, welche allenfalls den Bedarf an Geschenken und Andenken, die man von dorther mitzubringen hat, befriedigen kann. Auch von einer selbständigen Benutzung besonderer Naturerzeugnisse, die Europa nicht benutzte, ist kaum die Rede. Europa hat sich bereits im 16. Jahrhundert aller der sonderbaren Erzeugnisse der neu entdeckten Weltteile bemächtigt, und zwar gerade in jener Zeit mit besonderer Liebe und Geschick. Im 16. Jahrhundert waren ein Straußenei, eine Kokosnuß, eine Nautilusmuschel besondere Raritäten, denen man eine Fassung in Edelmetall zuteil werden ließ, und die Phantasie unserer Nürnberger und Augsburger Goldschmiede zeigt sich fast nirgends liebenswürdiger, als wenn sie diesen fremden Naturgebilden seltsam phantastische Gestalten als schmückende Teile zur Seite stellt. Als einigermaßen neu möchte man die Kasuareier aus Victoria bezeichnen; wir haben sie allerdings bereits 1873 auf der Ausstellung in Wien gesehen, und auch unsere Berliner Sy und Wagner haben uns einmal ein derartig reich gefaßtes Stück dieser Eier von prächtig dunkelgrüner Farbe auf die Berliner Gewerbeausstellung geschickt. In Melbourne ist die Verarbeitung dieser Eier zur Spezialität ausgebildet, leider hat die naturalistische Formengebung, das harte Nebeneinanderstellen eines kreidigen Silberweiß neben dunkelgrünen Schalen seit 1873 keine künstlerischen Fortschritte gemacht. Eine andere Neuheit sind für uns die Korallen von den Bahamas in Westindien, welche dort in ganz dünnen blattartigen und schmiegsamen Gebilden vorkommen und zu Damenhüten gestaltet werden, die wie aus einem eigentümlich schwefelgelben Geflecht gebildet erscheinen.

Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt in der indischen Abteilung. Wie dieser mächtigste Besitz Englands in seinem Verhältnis zum Mutterlande schon äußerlich herausgehoben wird durch seine Bezeichnung als Kaiserreich Indien, so hat Indien auch hier auf der Ausstellung in jeder Beziehung den Ehrenplatz und giebt in der Dekoration des Ganzen den eigentlichen Grundton an. Hier in Indien öffnet sich das alte Wunderland von den Ufern des Ganges, mit seinen Säulen und Kuppeln, seinen phantastischen Schnitzereien, seinem unendlich quellenden Reichtum an Formen und Farben; an wunderlich geheimnisvollem Schnörkelwerk. Hier spiegelt sich die älteste Kultur der Menschheit in unendlicher Vielgestaltigkeit wieder. Dabei ist der ganze Reichtum an Erzeugnissen bereits einigermaßen dem europäischen Bedürfnis angepaßt, man hat gelernt, die Produkte zu verwenden, was sonst als selten und begehrenswert in Museen sich findet, steht hier bergehoch zum Verkauf.

Dem Interesse der indischen Abteilung entspricht die vortreffliche Herstellung derselben. Sie stößt direkt an die große Empfangshalle und öffnet sich mit einem kuppelartigen Vorraum, in den von allen Seiten her Galerien und Zugänge münden. Hier beginnt die überaus wirksame Dekoration mit bedrucktem Kattun, mit welchem die Säulen umwickelt bis hoch zur Decke emporsteigen; und hier beginnt die eigentümliche Erscheinung, welche die ganze Ausstellung beherrscht, daß, so verschiedenartig im einzelnen die Muster der verwendeten Stoffe auch sein mögen, sie doch im Grundton, in der tief goldig glühenden Farbenpracht derart zusammengehen, daß man beliebig das eine neben dem anderen verwenden kann. Die Mittelgalerie ist der eigentlich künstlerischen Produktion eingeräumt und vom einen Ende bis zum anderen in eine Art von orientalischem Bazar umgewandelt. An beiden Wänden reihen sich Arkaden, in deren bunten Nischen die eigentlichen Waren ausgebreitet sind, während der Mittelgang für die Besucher frei bleibt und nur an einzelnen Stellen durch dekorative Aufbauten unterbrochen ist. Diese Arkaden, die aus mehreren hundert Bogenstellungen bestehen, sind durch die ganze Länge der Abteilung von gleicher Höhe und nahezu gleicher Achsenstellung, so daß der architektonische Gesamteindruck grandioser Galerien vollständig gewahrt ist. Im einzelnen aber sind gerade so viel Verschiedenheiten zu verzeichnen, als Provinzen, Staaten und andere Unterabteilungen des indischen Reiches bestehen. Jeder dieser Distrikte von sehr verschiedenartiger Bildung und Formen hat seine Arkaden, die je nach der Bedeutung der Provinz von zwei bis zu zwanzig Bogenstellungen wechseln. Damit ist eine eigentümliche Ornamentation des betreffenden Landes hergestellt, so daß man hier eine vollständige Übersicht der in Indien für den Ausputz der Häuser und Tempel gebräuchlichen Ornamentationsformen bekommt. In vielen Fällen hat man hierbei auf ältere berühmte Bauwerke als Vorbilder zurückgegriffen. Einzelne Arkaden sind einfach aus Balkenwerk mit einigen mäßigen Verzierungen oder auch aus einem Gefüge von Bambusstäben hergerichtet, die meisten dagegen sind reich geschmückt, zierlichste Schnitzerei umspielt den Schaft der Säulen und die krönenden Glieder, in einzelnen Fällen sind kostbare Holzarten um das harte schwarze „black wood“ verwendet und Farben und Gold sind nicht gespart. Kashmir hat seine miniaturartig gemalten Lacktäfelchen in die Felder eingelassen, Benares steigert die Pracht bis zur wirklichen Intarsia, deren graziöses Blattornament mit Elfenbein in schwarzen Ebenholzgrund eingelegt ist. Viele der Provinzen haben sich mit dieser glänzenden Fassade nicht einmal begnügt, sondern auch noch die Schranken, welche die Abteilungen nach innen hin abgrenzen, mit ähnlichem

Arkadenwerk ausgestattet. Auch an Arbeiten in wirklichen Steinen fehlt es nicht; da sind gelbrötliche Terrakotten durch leichte Vergoldung warm belebt, ferner Arbeiten aus dem weichen Kalkstein geschnitten, deren Ornamente spitzenartig den Grund bedecken, an einzelnen Stellen, besonders an Übergängen zu anderen Galerien sogar hochragende Portale, welche als Geschenk irgend eines Maharadschah hierher gestiftet sind, um später in den Besitz des Indiamuseums überzugehen. Für die Dekoration der Wände, welche diese Arkadenreihen überragen, war leicht genug gesorgt. Farbenreiche Teppiche in unendlicher Auswahl bedecken die ungeheueren Flächen und fallen als reiche Portièren an allen Übergangsstellen hernieder. Der überaus vornehme Eindruck der Mittelgalerie wird noch dadurch erhöht, daß alle zur Aufbewahrung der kleineren Kunstwerke bestimmten Schränke in gleichem Maßstabe nach dem Muster der Schränke des South Kensingtonmuseums hergestellt sind, zierlich aus schwarzem Holz mit großen Spiegelscheiben, und in diesem köstlichen Rahmen häuft sich nun die farbenreiche prächtige Ware an köstlichen Geräten, Metall, Steinen, farbigem Thon, an reichen Stickereien in Gold und Silber, an Schnitzereien in Elfenbein und Sandelholz, an Lackarbeiten, an eingelegten Waren, an wunderlichen, künstlerisch gefaßten Naturprodukten, an Gold- und Silberschmuck, mit Perlen und bunten Steinen, mit Emails, schillernden Käferflügeln und anderen seltsamen Dingen phantastisch reich verziert. Nicht ganz so üppig, aber immerhin noch farbenreich und prächtig genug sind die beiden Nebengalerien, in welchen die etwas größeren Waren und Naturprodukte sowie die Lager einzelner Handelshäuser ausgestellt sind.

Den glänzenden Mittelpunkt dieser indischen Kolonie bildet ein eigens für sie hergerichteter monumentaler Bau, in welchem sich das indische Handwerk in voller Entfaltung darstellt. Dieser Bau ist dem Hofe eines indischen Palastes nachgebildet, ein weiter sonniger Platz, von Arkaden eingefaßt, welche Nischen bilden. Es sind wohl alle Handwerke vertreten, welche jetzt in Indien in Blüte stehen: die Holzschneider, die Töpfer, die Gold- und Silberschmiede, vor allen aber die verschiedenen Zweige der Spinn- und Webekunst, von der ersten Herrichtung der Wolle, dem Spinnen der Fäden, an bis zur Ausführung prächtigster golddurchwirkter Seidenstoffe und farbenreicher Teppiche. Da sitzen die braunen Gesellen mit unbeweglichen, wie aus Bronze gegossenen Zügen in ihrer malerischen weiten Gewandung; erstaunlich ist uns vor allem die Einfachheit der Werkzeuge, mit denen sie so kunstreiche Arbeiten herstellen; sie haben nicht einmal einen Schemel zum Sitzen, nicht einmal einen Arbeitstisch, an welchem sie das Stück befestigen: auf einer kleinen Matte kauern sie auf dem Boden, die Füße dienen noch dazu, das Stück zu halten, an dem sie arbeiten; auf einem kleinen Klötzchen oder Knüppel, den sie fortwährend balanciren müssen, steht oder hängt das Gefäß, an dem sie herumkratzen; die Platte, an der sie schnitzen, liegt flach auf dem Boden, sie liegen darüber hingebeugt in einer Stellung, in welcher jeder Europäer nach einer halben Stunde völlig erlahmt sein würde. An den Webstühlen sind immer mehrere zugleich thätig, an Stelle unserer selbstthätigen Mechanismen arbeitet dort noch die Menschenkraft. Hinter den hoch aufgerichteten Ketten sitzen ein oder zwei Arbeiter, welche je nach Bedarf des Musters die Kettfäden anziehen; ein anderer schießt die Fäden ein, wieder ein anderer hält die Spulen bereit, um das Muster herzustellen, welches sie nicht bildlich vor sich sehen, sondern welches wieder von einem anderen Arbeiter hergesagt wird in der Art, wie wir in Strick- und Häkelbüchern gedruckte Anweisungen finden, „drei Maschen rechts aufnehmen, drei Maschen links". Dieses Ansagen der einzelnen Fadenzahlen und Griffe, welche der Weber zu vollziehen hat, erfolgt in einem singenden Ton mit eigentümlich schwermütigem Rhythmus, und wenn — wie es bei der Teppichknüpferei der Fall ist — bei den breiten Teppichen drei bis vier Personen zugleich an dem wiederkehrenden Muster arbeiten, so wiederholt eine derselben zur Kontrolle in demselben singenden Ton die Worte des Ansagers, so daß es wie ein Wechselgesang von den Webstühlen herüberschallt.

Wenn es noch nötig wäre, die augenblicklich in England herrschende Liebhaberei für indische Waren zu steigern, so würde diese Ausstellung dies bewirken.

Es ist überaus merkwürdig, eine wie vollständige Umwandlung der englische Geschmack in Bezug auf die indische Ware im Laufe von kaum dreißig Jahren durchgemacht hat; es hängt dies allerdings zusammen mit der allgemeinen Anerkennung, welche die prächtigen Waren des Orients überhaupt während der letzten Generationen in Europa gefunden haben; aber für Frankreich und Deutschland mußten diese Beziehungen zu dem orientalischen Markt doch erst mühsam und künstlich geschaffen werden, für Frankreich gab die Eroberung von Algerien den eigentlichen Anknüpfungspunkt, England dagegen hatte die Beziehungen zum Orient seit Jahrhunderten, ohne sich aber um die Kunstarbeiten der eroberten Distrikte eigentlich zu kümmern. Von Indien her bezog man bis zur Mitte unseres Jahrhunderts lediglich die Shawls, die allerdings ein unumgänglicher Bestandteil jeder vornehmen Toilette waren, und allenfalls Teppiche; im übrigen waren Prachtvasen und ähnliche Paradestücke von zum Teil großem Materialwert Raritäten, welche man in Schatzkammern aufstellte. Alles Übrige an Töpferei-, Metallwaren, gewöhnlichen Stickereien galt einfach für barbarisch, und wer von England nach Indien verschlagen wurde und von den billigen Arbeitskräften im Lande Gebrauch machen wollte, glaubte nichts Besseres thun zu können, als dem indischen Silberarbeiter irgend eine englische Theemaschine oder Fruchtschale zum Vorbild zu geben, damit derselbe dieses Modell, allenfalls mit Hinzufügung einzelnen indischen Ornaments, möglichst kopirte. Noch bei der Weltausstellung des Jahres 1851 wurden die indischen Arbeiten als ethnographische Raritäten betrachtet, ihre Farbenpracht als barbarisch und buntscheckig verlacht. Das alte Indiahaus, der Sitz der indischen Handelskompagnie, besaß einen

großen Vorrat allerlei prächtiger Stücke, welche aber zumeist in Kisten zusammengepackt unzugänglich und unbeachtet waren. Als im Jahre 1853 die indische Kompagnie in Staatsbesitz überging, wanderten diese Vorräte in das Auswärtige Ministerium, das Foreign Office, und wurden dort in einigen Dachkammern höchst mangelhaft untergebracht. Dort begann allerdings Mr. Birdwood, der sich um die Kenntnis der indischen Kunst die weittragendsten Verdienste erworben hat, seine Publikationen. Eine Besserung trat erst ein, als ein wirkliches Indiamuseum begründet wurde in jenen Galeriebauten, welche von der Ausstellung von 1862 übrig geblieben waren und an die sich die jetzige Kolonialausstellung anschließt. Hierhin wurden die ganzen Vorräte aus dem Foreign Office geschafft. Unter Leitung des jetzigen Direktors Clarke wurde durch weitere Ankäufe die Sammlung ergänzt, und so entstand dieses kolossale Indiamuseum, dessen Schätze und Prachtgeräte aller Art unermeßlich sind und welches nun das seinige dazu beitrug, die indische Kunst in England populär zu machen. Allmählich hatte sich der Umschwung des Geschmackes, der ganz Europa ergriff, auch in England geltend gemacht, die Neigung für eine etwas altertümelnde und farbenreiche Einrichtung der Wohnungen erwuchs hier unter dem Einfluß der verschiedenen Museen zu besonderer Stärke und man sah mit Vergnügen, ein wie bequemes Material für alle derartigen künstlerischen Neigungen die billige indische Gebrauchsware abgab. Nun auf einmal wurden indische Arbeiten Mode, die jetzige Ausstellung zeigt die Liebhaberei für diese Waren auf ihrer Höhe. Solange man diese indischen Waren mehr als Raritäten in besonders künstlerisch eingerichtete Häuser übertrug, kam es auf die Form der Geräte nicht viel an, sie brauchten keinen Gebrauchszweck zu erfüllen, ihre Absonderlichkeit war vielleicht erwünscht; sobald die Ware aber in den Gebrauch der großen Masse überging, fand sich eine Mehrzahl der Käufer, welche einen gewissen Gebrauchszweck mit derselben verbinden wollten. Und so konnte es nicht ausbleiben, daß die englischen Kaufleute ihre Waren in Indien speziell für den europäischen Markt bestellten und hierdurch bereits eine gewisse Umwandlung der ursprünglichen Formen bewirkten. Die Abmessungen der Teppiche wurden für den europäischen Gebrauch bestimmt, ebenso die Tischdecken; von den Silberschmieden verlangte man Theegeschirr, von den Töpfern Blumenvasen, Schüsseln, die als Kuchenteller benutzbar seien, und ähnliches mehr. Man war allerdings bereit, die ursprünglich indische Ornamentation gelten zu lassen, aber die Veränderung der Grundformen bedingte unwillkürlich bereits eine Abschwächung der alten Tradition. Es zeigte sich aber noch ein schlimmerer Übelstand. An vielen Stellen hatte der Masseninport englischer Fabrikware die ursprüngliche Industrie fast vernichtet; der gesteigerten Nachfrage konnte dieselbe nicht mehr genügen, und die englische Regierung hat sich seit jener Zeit die größtdenkbare Mühe gegeben, die erlöschende alte Industrie neu zu beleben. Über Indien hin ist eine ganze Reihe von Kunstschulen verbreitet, in welchen auf Grund der im Lande erwachsenen Techniken an Eingeborene Unterricht erteilt wird. Aber diese Kunstschulen, welche bestimmt sind, die alten Traditionen zu erhalten, sind zugleich ihr größter und gefährlichster Feind. Unwillkürlich macht sich in dem Unterricht das europäische Formengefühl geltend, der englische Lehrer, welcher seinen Schatz von Ornamenten im Kopf und in Musterbüchern nach Indien mitbringt, begnügt sich nicht damit, in der harmlosen Weise dieser Urvölker ohne Anspruch auf persönliche Erfindung weiter zu arbeiten, er wünscht die Ware in seinem Sinne besser und kunstreicher zu gestalten, und darüber geht die Ursprünglichkeit verloren. Alle Töpferwaren, welche mit der Kunstschule von Bombay zusammenhängen, haben ein ganz eigentümliches Aussehen, welches sie dem geübten Auge auf hundert Schritt von den naiven Waren der früheren Zeit unterscheidbar macht. Viel bedenklicher ist der Einfluß, welchen Europa auf die Teppichfabrikation ausübt. Die Muster der indischen Teppiche waren verhältnismäßig einfach, aber sie entzückten durch die unendliche Pracht der Farben, in welchen jeder einzelne Farbenton ungebrochen in voller Kraft dastand, in der aber alle zusammengingen, wie die Blüten eines großen Gartens. Wieder und immer wieder mußte während der letzten Generationen Europa darauf hingewiesen werden, wie verblaßt und schwächlich unsere Farbengebung ist, immerfort haben wir es wiederholt, daß im Orient die Quelle eines reichen und reinen Farbensinns erhalten geblieben ist und daß dort immer wieder der europäische Sinn wie in einem Jungbrunnen sich zu kräftigen und zu reinigen vermag. Daß dieser reine Brunnen bereits arg getrübt ist, daß die dringende Gefahr vorhanden ist, ihn ganz in das unruhige Mühlwasser europäischer Fabrikation hineingeleitet zu sehen, das ist eine schmerzliche Erfahrung, die sich dem Besucher der Ausstellung aufdrängt. In Indien hat die englische Regiernng die Teppichfabrikation als Gefängnisarbeit eingeführt, mit großem finanziellen Erfolge, aber auch unter großer Schädigung der freien Industrie. Die Leiter dieser Zwangsstaatsfabriken, welche mit Kunstschulen in Verbindung stehen, haben den begreiflichen Wunsch, ihre Musterkarte zu bereichern, sie gehen über die indischen typischen Mnster hinaus und wenden sich zunächst den persischen zu, die ja hinreichend verwandt sind, um eine solche Übertragung zu rechtfertigen und auszuhalten. Aber zu diesem Behufe stehen ihnen leider zumeist keine Probestücke zur Verfügung, in welchen sich die volle Farbenpracht alter Zeit erhalten hätte, sondern was sie als Vorlagen besitzen, sind im besten Falle stark verblichene ältere Stücke oder aber — und das ist das Schlimmste — moderne europäische Publikationen, welche durch Buntdruck die orientalischen Muster bestmöglich wiederzugeben suchen. Bei dieser Fabrikation geht vor allem das Geheimnis der alten Färbung der Wolle verloren und selbst in den Kreisen der freien eingeborenen Arbeiter verdrängt das billige Anilin mehr und mehr die etwas mühsamer herzustellenden Farben der früheren Zeit. Die Teppiche, die sich hier in unendlicher Reihe an den Wänden ausbreiten, sehen immer noch glänzend und prächtig genug aus, sind

reicher in den Mustern als in früheren Jahren und immer noch sehr viel besser als die größte Menge dessen, was in Europa hergestellt wird; aber der Krankheitskeim steckt in fast allen.

Neben den Kunstschulen wirkt — und vielleicht in noch höherem Grade — der Import englischer Fabrikware; jedes Stück bedruckten Kattuns, jeder Streifen Wachstuch, der nach irgend einer Grammatik des Ornamentes griechisch, romanisch oder gotisch gemustert ist, dient gelegentlich dem Inder als Vorbild. Tritt die Ware vereinzelt auf, so assimilirt der Inder das fremde Motiv in naivster Weise, aber allmählich erlahmt seine Erfindung vor der Massenhaftigkeit des zugeführten Stoffes. Schon jetzt muß man jedes Stück sorgfältig auf seine Originalität prüfen, und wenn man sich früher darüber freute, wahrzunehmen, wie der Menschengeist am Ganges dieselben Blüten der Kunstformen getrieben wie in Hellas, so muß man jetzt zunächst fragen, ob nicht dieses griechische Muster einem englischen Musterbuch nachgedruckt ist.

Ich zweifle nicht, daß zunächst sich bewundernde Stimmen erheben werden, die preisen werden, wie sehr die englischen Kunstschulen die Formensprache dieser Länder bereichert haben, aber was hier getrieben wird, wird sich doch schließlich erweisen als ein Raubbau gefährlicher Art. Man erreicht das eine Ziel, daß man Teppiche, Töpferwaren und ähnliches mit den genügsamen Arbeitskräften Indiens weit billiger herstellt als im Abendlande, eine Zeit lang geben die Reste der alten Tradition diesen Stücken immer noch ein besonders reizvolles Gepräge; aber die Quellen lauterer Erfindung, frischer Farbengebung werden getrübt und erschöpft, und wenn man imstande ist, die Kunstentwickelung Europas durch die Jahrtausende unserer Kultur zu verfolgen, wenn man sieht, wie immer zu Zeiten der Erlahmung europäischer Erfindung der Orient einzutreten hatte als frische Quelle natürlichen Farbensinns und naiver künstlerischer Formgebung, so fragen wir uns mit Schmerz und Unruhe, wie es künftigen Generationen gehen wird, wenn diese Quellen versiegen. Für die unendlich wichtige Frage in der Kultur der Menschheit, für die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen der Kunst des Morgenlandes und der des Abendlandes, wird die Ausstellung des Jahres 1886 ein wichtiger Merkstein bleiben. Noch erscheint die indische Kunst hier im ganzen in orientalischem Gepräge, aber fast an allen Stellen setzt der europäische Einfluß an. Man wird scharf aufpassen müssen, wie bei der nächsten Vorführung das Ergebnis sich gestalten wird.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

†Archiv für kirchliche Kunst. X. 5.
A. Schubert: Weihwasserstein des 8. Jahrhunderts in Karlsruhe. (Mit Taf.)

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 5. Taf. 22—25.
Silberner Tafelaufsatz v. C. Waschmann. Schrank, entw. v. A. Trötscher, ausgef. v. H. Trötscher. Bronzekronleuchter, entw. v. N. Hofmann, ausgef. v. D. Hollenbach. Armleuchter desgl. Bett, entw. v. R. Feldscharek, ausgef. v. H. Irmler. Balkongitter, entw. v. Tischler, ausgef. v. A. Milde.

Formenschatz. 1886. 6. Taf. 81—96.
Silberner Becher, deutsch 15. Jahrh. Zwei gotische Reliquienschreine. Titelumrahmung 1523. Deckenmalerei von Giov. da Udine. Drei Gefässe von A. Ducerceau, um 1560. Goldschmiedeornamente von M. Geerarts. Ornamente für Einlagen, 16. Jahrh. Zwei Friese von Stefano della Bella, um 1640. Ch. Lebrun: Wandbild in Versailles, um 1670. D. Marot: Kamin und Wanddekoration. J. Fr. Blondel: Flügelthür, um 1738. Umrahmung, französisch, um 1745. J. Saly: Vasen um 1750. Vignetten um 1780. Japanische Holzschnitte.

Gewerbehalle. 1886. 6. Taf. 42.
Kommode, Louis XIV. Wandbrunnen in Kupfer, entw. v. Dietrich & Voigt, ausgef. v. F. Krasser, München. Drei Prunkgefässe im Museum zu Darmstadt. Büffett, entw. v. Hinderer, ausgef. v. L. Amersdörffer & Haas, Fürth. Zwei schmiedeeiserne Gitter, entw. v. L. Kossmann, ausgef. v. C. Schwickert, Pforzheim. Kanzel der grossen Kirche im Haag, 17. Jahrh. Buchdeckel in Leder geschnitten 1460.

Kunst und Gewerbe. 1886. Heft 5.
G. Dahlke: Der Flügelaltar aus Tramin. F. Jännicke: Studien über portugiesische Keramik I. Beilagen: Bunter Teller, Delft, 18. Jahrh. Schmuckstücke des 17. Jahrh. Französische Holzschnitzerei, 16. Jahrh.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 5. (Nr. 248.)
Ilg: Die Gobelins im Trienter Dom. Bucher: Gewerblicher Unterricht im Königreich Sachsen. Riegl: Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrh.

Illustr. Schreinerzeitung. IV. 1 u. 2. Taf. 1—8.
Säulen von den Sakristeischränken in Sa. Maria in Organo zu Verona. Salonschränkchen, entw. v. C. Baum. Einfahrtsthor. Schlafzimmermobiliar. I. Entw. u. ausgef. v. F. W. Nillius, Mainz. Schlafzimmermobiliar II. Entw. u. ausgef. v. C. F. Nillius. Ladentisch für ein Juweliergeschäft. Auslegetisch für ein Juweliergeschäft. Toilettentisch im Rococostil, erfunden u. ausgef. v. A. Hofmann, Berlin.

†Sprechsaal. 1886. 18—22.
C. Friedrich: Die mit der Diamantspitze gravirten Gläser.

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1886. Nr. 3 u. 4.
v. Berlepsch: Die Entwickelung der Glasmalerei in der Schweiz. (Mit Abbild.) C. Friedrich: Stilistisches über die Glasraffinerie. Tafeln: Glasgemälde aus Kloster Wettingen. Rococoschränkchen von W. Till. Zwei Zinnkrüge des 16. Jahrh. Waschschränkchen, ausgef. v. J. Heibl. Schraubstock, geätzt, Mitte 16. Jahrh. Ofen, entw. v. L. Gmelin, ausgef. v. Reiter, Landshut.

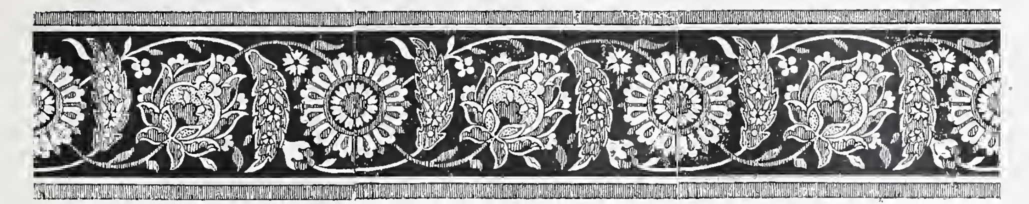
†Gazette des Beaux-Arts. 1886. Mai.
A. Pigeon: Le mouvement des arts en Allemagne.

Revue des arts décoratifs. VI. Nr. 11. (Mai.)
G. Geffroy: Les oeuvres décoratifs au salon de 1886. F. Cazede Caumont: L'imprimerie nationale. G. Duplessis: Le département des estampes à la bibliothèque nat. Indications sommaires sur les documents utiles aux artistes industriels. Le mobilier. L. Falize: Une conférence sur les bijoux. Tafeln: Spanische Majolikafliesen, 16. Jahrh. Füllung, Holz geschnitzt und vergoldet im Schloss zu Versailles.

Journal of Indian Art. 1886. Mai.
Colonial and Indian Exhibition. Mit 10 Taf. (Pläne, Ansichten der Ausstellung; Details der Bauten; Textiles u. Holzschnitzereien).

Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) II. 3.
R. Mejborg: Dekorative Wappenschilde. J. Lange: Farbe und Bildhauerkunst. C. Nyrop: Christians IV. Statue in Rosenborg.

Müvészi ipar. 1886. 5 u. 6. (Ungarisch.)
K. Pulszky: Das Kunstgewerbe und der Stil. E. Boncz: Das arabische Zimmer des Kunstgewerbemuseums. (Mit Abbild.) Joh. Popp: Die ungarische Faience. J. Huszka: Musterbuch eines Kürschners aus dem Jahre 1836. (Mit 3 Tafeln u. Abbild.) Fr. Jakabffy. Die Schmiedekunst. (Mit Abbild.)



Orientalische Faiencefliese. Damascus. 16.—17. Jahrh.

Das arabische Museum in Kairo.

Von Josef D. Beckmann.

Mit Illustrationen.

Der Gedanke, daß die Hauptstadt arabischer Civilisation dem Reisenden am besten Gelegenheit biete, sich ein Gesamtbild der arabischen Kunstproduktion zu machen, wäre natürlich und seine Verwirklichung von unübersehbarem Vorteil für denjenigen, welcher dem Orient mehr Interesse entgegenbringt als bloße Neugierde und Schauenslust. Ein Nationalmuseum, das die Kunsterzeugnisse des arabischen Sprachgebietes von Marokko bis an die Küsten Ostindiens geschichtlich und nach Ländergruppen geordnet umfaßte, wäre ein bedeutender Beitrag zur Kenntnis des Orients, wie es auch zweifellos dazu beitragen müßte, den immer mehr sich verflachenden arabischen Stil rein zu erhalten. Aber weder Kairo, noch eine andere Metropole des Ostens besitzt Ähnliches. Die Schwierigkeiten, welche sich dem Zustandekommen eines Nationalinstituts in der erstgenannten, als der einzigen Stadt, wo die Einrichtung möglich wäre, entgegenstellen würden, sind groß, vielleicht unüberwindlich. Sie sind in der geschichtlichen Vergangenheit der Araber begründet, welche ein Nationalgefühl in unserem Sinne nicht kennen. Jeder Stamm lebt in einem eng umschriebenen Ideenkreise und was ihn an die verwandten Stämme bindet, ist viel mehr die Gemeinsamkeit des Glaubens als die Gleichheit in Sprache und Abstammung. Alle diese verschiedenartigen Elemente zu einem ihnen fernliegenden Zwecke wie die Errichtung eines Nationalmuseums zu vereinigen, würde nicht gelingen; doch abgesehen hiervon ist zu bedenken, daß die Initiative zu einem solchen Werke ganz fehlt. Die Araber Ägyptens haben während der letzten Jahrzehnte ganz bedeutende Fortschritte im Anschlusse an unsere Civilisation gemacht, aber es ist ihnen hierbei so ergangen wie dem Parvenu, der plötzlich in gute Gesellschaft gerät und aus Mangel an innerer Sicherheit sich an erspähte Äußerlichkeiten ängstlich klammert. Die Ägypter vernachlässigen ihre eigene Vergangenheit und es ist zu befürchten, daß sie ihrer in nicht allzu ferner Zeit ganz vergessen werden. Unter der Ägide der Franzosen sind civilisatorische Anstalten aller Art entstanden, welche schon die besten Früchte getragen haben, und wenn noch Raum für Bedauern übrig bleibt, wäre es, daß diese Anstalten alle vorwiegend praktische Zwecke verfolgen. Um so erfreulicher muß es für uns Deutsche sein, daß der Architekt Franz Pascha, welcher sich um die Erhaltung der Kunstdenkmäler Kairos so bedeutende Verdienste erworben, auch eine Anstalt geschaffen hat, welche in geringem Umfange zwar, doch in erlesener Auswahl ein Bild des altarabischen Kunstbetriebes in Ägypten gewährt. Wir meinen das arabische Museum, dessen Gegenstände provisorisch in einem einst zu einer Industrieschule bestimmten Gebäude im Hofraume der halbzerfallenen Gamá Hákim untergebracht sind; sie stammen fast ausschließlich aus den Gotteshäusern der Hauptstadt, wenige Ausnahmen aus Privatbesitz oder anderen Städten des Landes. Eine Charakterisirung dieser Sammlung im allgemeinen geht nicht gut an, da dieselbe ihrer Katalogisirung und systematischen Aufstellung noch immer harrt; daß sie überdies unvollständig ist, darf ihrem Schöpfer am wenigsten zur Schuld angerechnet werden, denn er mußte mit den spärlichen Resten fürlieb nehmen, welche dem Eifer auswärtiger Sammler in früheren Zeiten ent-

gangen sind. Doch auch in seinem jetzigen Bestande ist das arabische Museum interessant genug, in weiteren Kreisen bekannt zu werden, und wir glauben diesem Zweck am besten zu dienen, indem wir einzelne Gruppen hervorragender Gegenstände dem Leser vorführen.



Fig. 1. Arabischer Tisch, Holz geschnitzt. Höhe ca. 1 Meter.

Am vollständigsten erscheinen die Holzarbeiten vertreten und zwar sowohl Schnitzereien, aber diese künstlerisch weit weniger vollendet, als auch Einlegearbeiten, in welchen die Araber wohl unübertroffen sind. Die erstgenannte Technik zeigt sich außer an Tischen ꝛc. (Fig. 1) vorwiegend an den Muschrabien, jener prächtigen Erfindung des Orients, welche die Fenster überflüssig macht, dicht genug ist, Wind und Wetter abzuwehren, dem Lichte nur einen ganz bescheidenen Durchgang gestattet, gerade genug, den Raum in ein sanftes Halbdunkel zu hüllen, und die es möglich macht, völlig ungesehen das Getriebe der Außenwelt zu überblicken. Die Etymologie des Wortes deutet zwar auf eine ganz prosaische Abstammung, denn Muscharabie heißt: „ein Ort zum Trinken", oder: „Ort zur Aufstellung der Trinkgefäße" und in der That dienen sie dazu, die porösen Thongefäße einem fortwährenden Luftzuge auszusetzen, wodurch das Wasser in denselben kühl erhalten bleibt, aber wir sind geneigt anzunehmen, daß dieselben in ihrer vollkommenen Gestalt eine weibliche Erfindung

sind. Eine gelangweilte Haremsschöne strengte ihr erfinderisches Köpschen nach einer Erheiterung an; der Drang, etwas von der ihr streng vorenthaltenen Welt zu sehen, die Hoffnung auf Abwechselung stärkten ihren Geist — und die Muscharabie war geboren. Die Jahrhunderte und der in zierlichen Details sich verlierende arabische Geist haben diesen die höchste Mannigfaltigkeit der Form gegeben. Nicht nur die kleinen Hinterfenster der Harems sind mit Muschrabien vergittert, man sieht an älteren Häusern zahllose vorspringende Erker, an modernen häufiger lange Verandas, deren offene Seiten gegen Sonnenstrahlen und neugierige Blicke verschlossen werden können. Oft stellen Muschrabien architektonische Fronten in verkleinertem Maßstabe dar, was sich naturgemäß macht und an einem Hause das Charakteristische und Stilvolle recht hervorhebt. Häufig befindet sich auch in dem Fenster ein vorspringendes Miniaturerkerchen, groß genug, um ein Wassergefäß aufzunehmen oder den Kopf eines Menschen durchzulassen. — In neuerer Zeit wird der arabische Stil — und nicht immer rein — auch bei Kunstmöbeln angewandt. Es werden solche in Kairo zahlreich verfertigt und finden besonders bei den Engländern großen Absatz. Diese Liebhaberei ist mancher anderen Mode gewiß vorzuziehen und neben der jetzt beliebten Gotik im Hause kann sich der arabische Stil sehr wohl halten. Er hat immer etwas Originelles an sich und ist für Ateliers, Rauchzimmer und selbst für Boudoirs wie geschaffen.

Unvergleichlich besser als durch die Schnitzereien präsentirt sich die arabische Kunst in der Einlegearbeit. Diese exzellirt weniger in lebhafter Farbenwirkung auf großen Flächen als vielmehr durch wunderbare Korrektheit der Zeichnung und sauberste Durchführung der Details; wir sehen sie auch seltener an großen Stücken angewandt als an kleineren Möbeln, wo die Wiederholung kleiner und geometrisch ähnlicher Flächen es gestattet, mit beschränkten Mitteln Abwechselung zu bieten. Die Farbentöne dieser Einlegestücke sind meist dunkel gehalten und erscheinen durch die Patina der Jahrhunderte noch um eine Nüance tiefer. Das mattgelbe Weiß des Elfenbeins wechselt mit dem intensiven Schwarz des Ebenholzes und dem ganz tiefen Rot einer gefärbten Holzart ab; andere Farben sind selten. Zwar findet man auch an Thüren eingelegte Quadrate, meist jedoch sind es kleinere Gegenstände: Tischchen, Kästchen, Koranbehälter, an welchen wir diese Miniaturarbeit studiren können. Da das Figuralische nahezu ausgeschlossen ist und die Arabeske mit dem eckigen Materiale nicht gut durchführbar wäre, hat man sich notwendigerweise auf das Architektonische beschränkt. Wir sehen auch vorwiegend solche Formen — aneinandergereihte Bogen, Säulenstellungen u. dergl. —, deren Zwischenräume mit phantastischen Linienzusammenstellungen ausgefüllt sind. Hier ist die arabische Kunst vor allem bewundeungswürdig. Die Blättchen sind oft kaum so groß wie ein Stecknadelkopf und doch fände der schärfste Blick nicht eine Abweichung von der strengen Geraden in den langen Linien, welche aus jenen geometrischen Figuren entstehen. Genie, eine selbständig lebende Idee sucht man vergeblich in diesen schönen Arbeiten; es sind Werke eines reichen, aber einseitigen Geistes, aus welchem die höchste Geschicklichkeit, aber kein leitender Gedanke spricht: sie sind mit einem Worte nicht Kunst, sondern Handwerk.

Das arabische Museum enthält auch Überreste einer Industrie, welche vor Zeiten blühend gewesen sein muß, jetzt aber ausgestorben ist: der Glas- und Steingutfabrikation. In erster Linie wären hierbei die Glasfenster zu nennen, deren man eine große Zahl in Moscheen und Privathäusern vorgefunden hat und welche man in neuerer Zeit auch bei europäischen Bauten im Orient mit viel Erfolg anwendet. Die Farben des Glases sind intensiv und tief gesättigt. Rot, grün, blau und gelb herrschen vor. Die Fenster selbst — nämlich ihre Gerippe — sind aus Gips gefertigt und man hat sich die Wirkung nicht so vorzustellen, daß auf größeren Glasflächen Malereien erscheinen, wie bei unseren Kirchenfenstern; — hier bildet das Gestelle eine architektonische Figur oder Blumenschmuck, dessen Zwischenräume mit farbigen Glasplatten ausgefüllt sind. Bei Pflanzen beispielsweise bildet das Gestelle die Stengel und Ränder der Blätter, diese selbst erscheinen dadurch in den verschiedenen Farben des Glases. Eine Sammlung von 68 emaillirten Glasgefäßen steht einzig in der ganzen Welt da, nur wenige Museen besitzen einzelne Exemplare. An sich unscheinbar, bieten diese Gefäße, welche an Schnüren von der Decke der Moscheen herabhingen und in denen ein brennendes Öl-

lämpchen sich befand, ein so großes Interesse durch ihre Beziehung zu einer der ausgesprochensten Einrichtungen unserer Geschichte, daß wir auf die Nachsicht des Lesers rechnen können, wenn wir, vom Thema abschweifend, in Kürze hier die Resultate einer interessanten Arbeit des verstorbenen Orientalisten Rogers-Bey wiedergeben, welcher den Beweis geführt hat, daß die gesamte Heraldik orientalischen Ursprunges sei.

Rogers weist vorerst darauf hin, daß in verschiedenen alten orientalischem Denkmälern sich gewisse Tiere als: Löwe, Leopard, Adler, Antilope, und zwar in allen Stellungen wiederfinden; diese Tiere haben den heraldischen Tieren Europas als Muster gedient, das Wappen existirte in Europa nicht vor dem 11. Jahrhundert; nun fällt aber das Ende dieses mit dem ersten Kreuzzuge zusammen.

Schon die alten Ägypter kannten sehr wohl die heraldischen Zeichen, was leicht erklärlich ist, wenn man sich die scharf gegliederte Kasteneinteilung dieses merkwürdigen Volkes vor Augen hält. Jeder Nomos hatte sein bestimmtes Emblem: einen Sperber, Ibis, Krokodil, Stier, eine Sphinx 2c. und jeder Kult besaß eine Fahne mit seinem Wappenschild darauf gemalt. Das Emblem des Nomos Tannis war ein Halbmond mit zwei Sternen, ein anderer hatte einen Halbmond mit bloß einem Sterne und dieses letztere glich ganz genau dem türkischen Halbmond mit dem Sterne. Diese Embleme erschienen wieder unter dem Kaisertume von Byzanz. Unter dem islamitischen Reiche besaß jede Dynastie nachweislich ihre eigene Farbe. Heutzutage ist dieser Gebrauch im Oriente erloschen und von allen heraldischen Zeichen haben sich nur zwei erhalten: das türkische Wappen, welches von den Seldschuken ererbt, und der persische Löwe mit der Sonne, welcher von den Armeniern übernommen ist



Fig. 2. Tischplatte, Messing mit Silber eingelegt.

Auch viele technische Ausdrücke der europäischen Sprachen lassen auf den orientalischen Ursprung der Heraldik schließen. Azur stammt von dem persischen lazurd blau, hermelin wird

abgeleitet von dem Felle des mus ponticus, welches Tier in Armenien heimisch war. Das von den arabischen Schriftstellern und Historikern angenommene Wort, um ein Wappen zu bezeichnen, ist renk, welches wörtlich eine Farbe bedeutet, dieses Wort ist in seiner übertragenen Bedeutung von den meisten europäischen Sprachen angenommen worden und wir haben Rang daraus gemacht; so daß der Ausdruck: ein Mann von Rang, ursprünglich bedeutet: ein Mann, der ein Wappen trägt.

Der Gebrauch von heraldischen Zeichen war ehedem im Orient zwar sehr verbreitet, indes dadurch beschränkt, daß man Familienwappen oder überhaupt nur Embleme mit individuellem Charakter nicht kannte. Die Ursache hiervon war — nach Rogers Bey —, daß dieselben sich nicht vererbten. Der Souverain konnte seinen Günstlingen Wappen verleihen, indem er sie gleichzeitig zu Emirs ernannte, und es ist auch charakteristisch, daß das Emblem des Wappenschildes immer in Beziehung steht zu dem Amte des Trägers, gewissermaßen dessen Charge symbolisch andeutete. Nach dessen Tod hörte die Gültigkeit des Wappens auf.

An den vorerwähnten Lampen, sowie an vielen im Privatbesitze befindlichen Platten, hauptsächlich an Münzen und Siegeln hat Rogers die Belege für seine Ansichten gefunden, welche in den Publikationen des Institut égyptien niedergelegt sind und in hohem Maße das Interesse jedermanns erwecken müssen, der die Heraldik als ein wichtiges Hilfsmittel der Geschichtsforschung erkennt. Doch kehren wir zum arabischen Museum zurück.

Als ein hochinteressantes Stück der keramischen Sammlung wäre der auf eine Porzellanplatte gebrannte Plan von Mekka zu nennen, welcher eine anschauliche Darstellung des von so vielen Orientreisenden ersehnten Ortes giebt und charakteristisch ist für den Stand der graphischen Kunst unter den Arabern vor relativ kurzer Zeit noch. Eine Legende nennt Mohammed el Schâmi als den Künstler und das Jahr 1139 d. H. (1766 n. Chr.) als Zeit der Entstehung. Das Bild macht den Eindruck einer der bekannten chinesischen Malereien, in welchen die Perspektive durch Übereinanderstellung der Gegenstände angedeutet ist; Häuser und Bäume erscheinen blau, die Schrift schwarz und ebenso die Kaaba. Ergötzlich wirken die über einander gestellten Sandhügel: es sind das vom Winde zusammengetragene Haufen verschiedener Höhe, die täglich durch die darauf abgelagerten Abfälle und den Kehricht der Straßen vergrößert werden.

Wir gelangen nunmehr zu den Erzeugnissen der Metallindustrie, welche sehr schön



Fig. 3. Arabische Hängelampe aus der Moschee Abd-el Bâsit.

und reich vertreten ist. Neben mancher unbedeutenden historischen Kuriosität finden wir prächtige Exemplare von hohem künstlerischen Wert, hauptsächlich Ciselirarbeiten. Unter den ausgestellten Objekten sind es die Tabmretts (Kursi), an welchen alle Sauberkeit und Zierlichkeit des ara-

bischen Geschmackes bewundert werden muß. Das Tischchen, dessen Platte unter Fig. 2 abgebildet ist[1]), wurde für den Sohn des Sultans Kalaûn angefertigt; es ist aus Messing, mit kupfernen Knöpfchen belegt und mit Silber inkrustirt. Die Schriftzüge tragen durchweg einen Überzug aus dünnen Silberplättchen. Ein kleines Thürchen verschließt einen Raum, in welchem der Sultan Papiere und Bittschriften verwahrte, die ihm während der Audienz überreicht wurden. Dieses Kursi ist einen Meter hoch und macht einen außerordentlich graziösen Eindruck. In derselben Art ist das Kästchen gehalten, welches dazu bestimmt war, das prächtige Koranexemplar des Sultans Ghuri aufzunehmen. Von diesen oft mit größter Pracht ausgestatteten Koranmanuskripten enthält die vicekönigliche Bibliothek in Kairo eine zahlreiche Sammlung. Einzelne derselben nehmen aufgeschlagen den Raum eines mittelgroßen Lesetisches ein, die Buchstaben sind mit größter Sorgfalt gezeichnet, die Titelblätter künstlerisch durchgeführt und die Seiten mit sauberen Handzeichnungen versehen. Die Titelblätter sind photographisch aufgenommen und in Paris vervielfältigt worden, da sie überaus schöne Arabeskenvorlagen enthalten. — Noch wären die großen Hängelampen oder vielmehr Lüsters aus Kupfer oder Bronze zu nennen, die in den Moscheen an langen Schnüren hängen und hunderte von Öllämpchen aufnehmen (Fig. 3). Trotz ihrer kolossalen Ausmaße zeichnen sie sich durch Zierlichkeit der Formen und Details aus. Der größte derselben ist der vom Sultan Hassan im Gewichte von zwanzig Zentnern.



Fig. 4. Messingleuchter des Sultan Ghuri.

Kunstgewerbliche Streifzüge.

Von Richard Graul.

III. Von der Zinnausstellung des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins in Frankfurt am Main.

Mit Illustrationen.

Die künstlerische Ausgestaltung des Zinngerätes gehört der Vergangenheit an und seine praktische Verwendung im Hausrat ist in unserem Jahrhundert fast ganz verschwunden, so daß die Zinnindustrie auf der Weltausstellung von 1851 als in Europa nicht mehr vertreten bezeichnet werden konnte. Daher nimmt auch die Frankfurter Spezialausstellung ein vorwiegend historisches Interesse in Anspruch, und wie lehrreich ihre Gegenstände dem ausübenden Künstler in stilistischer und formaler Hinsicht auch sein mögen: für die Praxis unserer Tage haben sie im Grunde nur analogischen Belang. Längst ist das zinnerne Hausgerät bis in die schlichtesten Kreise hinein von den mannigfachen Erzeugnissen der Keramik, von Glas und Porzellan verdrängt worden, und was wir neuer=

1) Über die Form der Tischchens vergl. die Abbildung im Kunstgewerbeblatt I, S. 15 (dort irrtümlich als Schrank bezeichnet).

lich hier und da von einer Wiederaufnahme dieses einst hochentwickelten Gewerbzweiges vernehmen, erscheint mehr als die Befriedigung eines durch den Kultus des „Altdeutschen" regegewordenen Modebedürfnisses denn als ein Vorgang von wirtschaftlicher Bedeutung. Hat aber das Zinn als solches aufgehört, für unsere Gerätbildnerei von selbständigem Werte zu sein, so hindert das keineswegs, daß es in einer Menge moderner Produkte der Metallotechnik — man denke an die Alfénidewaren, an Elektroplate u. dgl. m. — als höchst wichtiger Bestandteil, allerdings mit vollem Verzicht auf die formale Geltendmachung der ihm innewohnenden Eigenschaften, eine späte in erborgtem Glanze prangende Wiedergeburt angetreten hat. Eine in anderem Sinne abhängige Bedeutsamkeit hat das Zinn in Beschlag- und eingelegter Arbeit besonders in der Möbelindustrie heute wie ehedem besessen, jedoch bot die Ausstellung für diese Verwendung keine Anschauung.

Die künstlerische Blüte der Zinnindustrie umfaßt etwa den Zeitraum von der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des siebzehnten. Aber es mangelt nicht in den öffentlichen und privaten Sammlungen an trefflichen Beispielen, welche uns eine hohe Vorstellung von dem Kunstschaffen früherer Epochen geben. Dazu gesellt sich ein reiches Material litterarischer Quellen, wie sie bis jetzt am umfassendsten in den „Études sur l'étain dans l'antiquité et le moyen âge" von Germain Bapst (Paris 1884), allerdings mit beinahe ausschließlicher Berücksichtigung Frankreichs, gesammelt vorliegen.

Das frühe Mittelalter zeigt uns das Zinngerät besonders in gottesdienstlichem Gebrauche und in den Klöstern, was sich für Frankreich vor den Kreuzzügen, für Deutschland erst um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts nachweisen läßt. Indessen herrschte im allgemeinen, in den breiten Schichten des Volkes besonders, Holz- und keramisches Gerät vor: volkstümlich ward das Zinn erst im 14. Jahrhundert. Das „livre des métiers" von Etienne Boileau läßt erkennen, daß die Zunft der Pariser Zinngießer (potiers d'estain, estaimiers) um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts schon hervorragend war, und von dieser Zeit an können wir die wachsende Bedeutung der Zinngießerzunft fast überall stetig verfolgen.

Schon aus der kirchlichen Verwendung des Zinngerätes geht hervor, welchen Wert man im Mittelalter dem Materiale beimaß; die Küchen der Fürsten prangten in Zinnglanz und der wohlhabende Bürger machte das Zinngerät zu einem Gegenstand des Luxus.

So beredt aber die alten Inventare in der Aufzählung solcher zinnernen Herrlichkeiten sind, so empfindlichen Mangel leiden wir an überkommenen Arbeiten, deren Alter vor das Jahr 1500 zurückreicht. Auf unserer Ausstellung gestatten einige wenige Stücke, teilweise aus dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, einen Rückschluß auf die Formenweise der Gotik. Die frühe Renaissance hat überhaupt, namentlich in den Geräten zu täglichem Gebrauche, in dem Festhalten der gotischen Grundformen eine große Zähigkeit bewiesen, die sich mit allmählich schwindender Konsequenz bis in das 17. Jahrhundert zu erkennen giebt. Dem Beginne des 16. Jahrhunderts gehört an — (die letzte römische Ziffer der Datirung ist undeutlich CIϽ . IϽ . XV..) — ein kleines Kästchen, das in seiner bestimmten Struktur, in der sparsamen, rechtwinkeligen Flächengliederung weit gotischer erscheint als die fein eingravirten Ornamente, zumal der Seitenwände. Es entstammt wie der folgende Gegenstand, ein Ciborium, der an Zinnarbeiten ganz besonders reichen Sammlung des Herrn Ricard-Abenheimer. Das sparsam gravirte Ciborium mag gleichzeitig sein, es trägt auf unserem Gruppenbild die Nr. 1. Andere Arbeiten gotischen Charakters hat die Frankfurter städtische Sammlung zur Schau gestellt; wir erwähnen besonders einen mächtigen Deckelkrug, von einfach zweckmäßiger Gestaltung. Überall bemerken wir dasselbe gesunde Stilgefühl, welches die dekorative Phantasie zu zügeln weiß. Mit dem Hereinbrechen der Renaissance wird das anders; die Scheidung in Ziergerät und Gebrauchsgerät macht sich entschiedener geltend, und während dieses in ununterbrochener Tradition eine streng sachliche Behandlung erfährt (man betrachte auf der Gruppe die Kürbisflasche Nr. 3) wetteifert jenes unter den Händen ausgezeichneter Meister mit den Werken der Goldschmiede um den Preis der Vorzüglichkeit. Ganz unabweisbar scheint diese Konkurrenz in jenen zahlreichen Reliefbildern, Plaquettes und Medaillen aller Art und Bestimmung, welche eine Zierde der Sammlungen L. Ricard und Adolf Heß bilden. Allein wir scheiden diese herrlichen Edelzinngußwerke von

unserer Betrachtung aus. Sie verraten in der wunderbaren Zartheit der figürlichen Kompositionen und in der feinsinnigen Behandlung der perspektivischen Fernen eine so abhängige Verwandtschaft von gleichzeitigen Goldschmiedearbeiten, daß wir genötigt sind, in ihnen zumeist Abformungen, mithin Kopien zu erblicken von Originalen, deren größerer materieller Wert allein hinreichend scheint, ihr Verlorensein zu erklären. Immerhin mag die Annahme bestehen bleiben, daß diese Werke in seltenen Fällen auch als Modelle zu späterer Ausführung in edlerem Stoffe gedient haben.

Ein anderes ist es um diejenigen Zinnprodukte, deren reiche dekorative Behandlung sie von vornherein dem alltäglichen Gebrauche entzog und sie zu Zier- und Prunkstücken bestimmte. Wir wissen, daß bereits im vierzehnten Jahrhundert der wohlhabende Bürger in Ermangelung eines kostbareren Materiales auf den Besitz kunstvoll gearbeiteten Zinngerätes Wert zu legen begann; so hält beispielsweise ein Dichter der Zeit, Eustache Deschamps, in seinem „Ehespiegel" (mirouer de mariage) dem Heiratslustigen vor, er solle wenigstens auf die Beschaffung von edler Zinnware zum Schmucke des Hauses bedacht sein:

maint plat d'argent et mainte escuelle
si non d'argent, si com je tain,
les faut-il de plomp ou d'estain . . .

Reichverzierte Präsentirteller und Schalen zu häuslichem und kirchlichem Gebrauch aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind in großer Menge auf uns gekommen und unsere Ausstellung lehrt an einer stattlichen Reihe den Fortschritt in der Technik und in der Ornamentation schätzen. Indessen erscheint die dekorative Behandlung nach der stofflichen Seite hin als eine sichtlich abgeleitete: in dem reichen Schatze gleichzeitiger Ornamentstiche erblicken wir zumeist die gemeinsame Fundgrube für die figürlichen wie rein ornamentalen Kompositionen. Mag aber auch den Beham, Jost Amman, Virgil Solis, Peter Floetner, Martin de Vos und Peter van Vianen in der dekorativen Erfindung der Löwenanteil des Verdienstes zufallen, wir zollen darum den nachbildenden Formschneidern, Graveuren und Zinngießern nicht minderes Lob. Fast überall tritt uns ein verständnisvolles Erfassen ihrer dekorativen Aufgabe entgegen, beinahe immer wußten sie in der Anpassung fremder Motive an die Forderungen verschiedentlicher Techniken eine einsichtige Selbständigkeit zu wahren.

Von den in Anwendung gebrachten Techniken ist wohl die Gravirung der flachen Zinnplatten die ältere, wenn auch unter den uns vorliegenden Stücken diejenigen, welche augenscheinlich in geätzten Solnhofener Stein- oder Messingformen gegossen sind, ältere Daten tragen. Wir beschränken uns darauf, einige interessante Arbeiten in diesen Techniken, welche dem Reliefguß der berühmten Briotschen und Enderleinschen Werke vorausgehen, kurz zu beschreiben; auch sie entstammen der Kollektion Ricard. Auf einer wenig vertieften Platte, bezeichnet 1567, findet sich in der Mitte eine überaus lebendig bewegte Fortuna, welche den Segen ihres Füllhorns ausgießt; ihr zu Füßen auf engem Raume lesen wir die Buchstabengruppe BIGMVNHCM. Die ziemlich breite Randbordüre wird durch Medaillons mit den Köpfen des Hannibal, Horatius (Cocles?), Marcus Curius in drei langgezogene Felder geteilt, welche ein ungestümer Reiterkampf, dann ein Triumphzug und endlich ein tierbändigender Orpheus ausfüllen. Ganz hervorragend ist hier die Kühnheit der Kompositionen und die mit wenig kräftigen Mitteln erreichte Schärfe der Charakteristik, und der Vergleich mit den so lebensvollen Holzschnitten des 15. Jahrhunderts liegt so nahe, daß man versucht sein könnte, wenn sie materiell möglich wäre, an eine Herstellung durch den Guß in Holzformen zu denken [1]). Allein hier lag jedenfalls eine geätzte Form vor. Ein Jahr jünger als die vorhergehende Platte — 1568 — ist eine kleinere, deren Rand in acht ovalen, durch Wappentiere getrennten Medaillons die allegorischen Gestalten von Planeten zeigt; in der Mitte ein paar heraldische Adler. Das Datum 1585 trägt eine gravirte vollständig flache Platte; in der Mitte die Versinnlichung der Macht der Musik durch Orpheus inmitten wilder Tiere, der Rand ist wie auf der geätzten Platte vom Jahre 1567 dreifach geteilt, zwei Medaillons zeigen Paris und Helena, dazwischen die Scene des Parisurteils; das dritte, untere Medaillon enthält eine Vase mit Blumen, darunter die Jahreszahl und die

1) Vgl. Germain Bapst, études sur l'Étain etc. S. 244—45. Über die daran anknüpfenden Bemerkungen Bapst's vgl. Revue des arts decoratifs VII, 1.

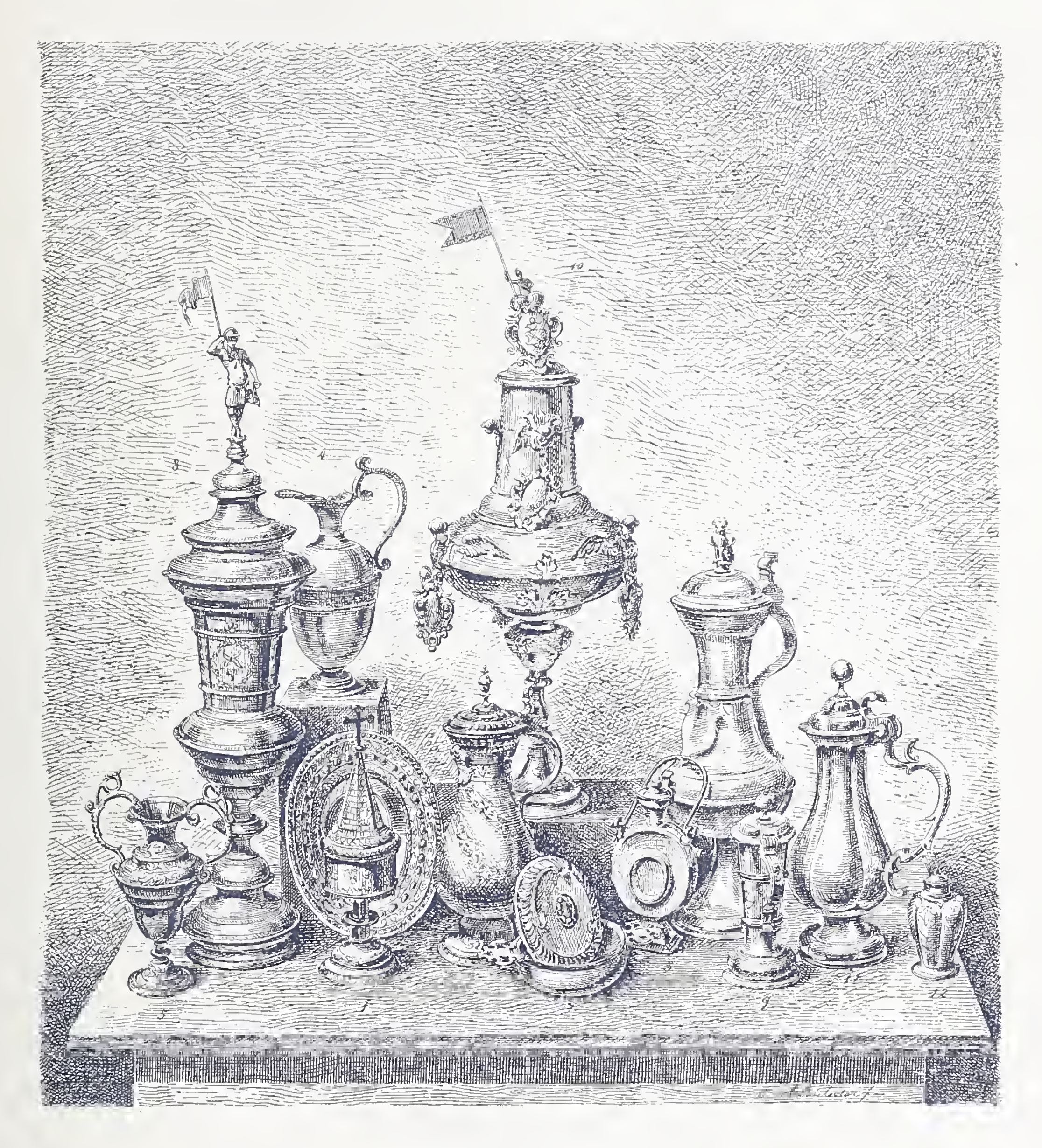


Zinnteller.
Deutschland, 16. Jahrhundert. Durchm. 13 cm.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.





Gruppe von Zinngefäßen,
16.—18. Jahrh.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.



Umschrift Mair-i. Die übrigen beiden Felder stellen dar Pyramus und Thisbe, und eine dritte Scene, deren Deutung uns entgangen ist.

Der Übergang von diesen und einer Anzahl ähnlicher Arbeiten zu dem etwa gleichzeitigen Meisterwerk des Edelgusses in Zinn, zu der bekannten Temperantiaschüssel von François Briot ist unvermittelt: unter den ausgestellten Sachen findet sich kein bindendes Glied. Die Temperantiaplatte und die dazu gehörige Kanne sind das vollendetste Werk des Zinngusses, keines der verwandten Werke weder vorher noch nachher kommt ihm gleich. Die Temperantia lagert in der Mitte der Platte, und in länglichen Kartouchen auf dem breiten inneren Saum die vier Elemente, auf dem äußeren Rande endlich in acht Medaillons Minerva und die sieben freien Künste. Das leicht ovoide Kännchen ist in drei Zonen geteilt, deren mittelste in Kartouchen die drei christlichen Tugenden enthält, während die obere und untere Zone phantastische Grotesken schmücken. Der Henkel, kaum authentisch — er ist an fast allen Exemplaren verschieden —, wird in seinem oberen Teil von einer Karyatide gebildet; die Silhouette des Kännchens ist von edlem, zierlichem Linienfluß, die Dekoration aber wie die der Schale selbst offenbart — wenn nicht ausschließliche Originalität in der Erfindung, denn auch Briot wußte gleichzeitige Ornamentstiche vorteilhaft zu benutzen — eine geistreiche Feinsinnigkeit für dekorative Raumgliederung und bewundernswerte Formenbeherrschung, wie wir sie nur in den Werken der ausgezeichnetsten Rivalen unter den Goldschmieden wiederfinden. Das uns vorliegende Exemplar (Sammlung Ricard) ist gut erhalten, es trägt auf der Rückseite das Porträt des Meisters mit der bereits erwähnten Bezeichnung. Die Schöpfung der Temperantiaschale verlegen wir mit Bapst in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts: es giebt davon eine Faiencenachbildung von Bernard Palissy [1]), sie kann, da Palissy 1589 oder 1590 etwa achtzigjährig starb, kaum später als 1580 gemacht worden sein, und wir wissen, daß Briot noch 1615 in Montbéliard, wo er etwa 1556 geboren wurde [2]), anwesend war. Das ist so ziemlich alles, was wir von Zeitbestimmungen über François Briot mit einiger Sicherheit anzugeben vermögen. Aber auch in anderer Hinsicht ist der Meister in schwer zu lichtendes Dunkel gehüllt. Noch in dem kürzlich erschienenen Buche von Bruno Bucher „Mit Gunst" erscheint Briot als „Goldschmied" und mutmaßlicher Associé Palissy's in der Fabrikation von Faiencen (S. 250), und doch finden wir keinen Anhaltspunkt, der zu dieser Annahme berechtigte. Das „sculpebat Franciscus Briot" auf dem rückseitigen Selbstporträt der Schale macht es wahrscheinlich, daß er Formschneider, Medailleur war, der wohl auf Bestellung für einen Zinngießer die Form herstellte. Daß Briot auch wirklich Münzstempel geschnitten hat, ist von Castan längst nachgewiesen worden: man kennt von ihm zwei Medaillen, die eine bezeichnet F. Briot, die andere F. B. Vielleicht auch stammen von ihm her die Zeichnungen zu den fünf Feldern eines Anrichttisches (dressoir) des Jeremias Carlin in Montbéliard — eine Mutmaßung, welche E. Bonnaffé kürzlich in der Gazette des beaux-arts (1. April 1886, S. 326) aussprach. Indessen schon die aufmerksame Betrachtung der Schale und des dazu gehörigen Kännchens selbst widerlegt die Annahme, François Briot sei Goldschmied gewesen. Die Technik verrät nirgends die Spur von getriebener Arbeit, so daß an eine Abformung von Silber nicht zu denken ist. Nur eine auf das präziseste intaglio geschnittene Metallform konnte einen solchen bis in das kleinste der Details hinein scharfen Guß ergeben.

Die Nähte der aus Teilgußplatten zusammengefügten Schale sind auf verschiedenen Exemplaren mehr oder weniger bemerklich, ganz deutlich sind sie auf dem Kännchen wahrnehmbar. Wohl hat die Drehscheibe nach dem Gusse der Schale in ihren glatten, nicht ornamentirten Teilen eine scharfe Begrenztheit gegeben, von einer späteren Ciselur aber scheint man meist Umgang genommen zu haben. Erwähnt sei noch, daß die sich wiederholenden Reihenornamente der Säume regelmäßig mit Punzen hergestellt wurden.

Der Mitbewerber um den Ruhm Briots ist der aus Basel gebürtige, aber in Nürnberg thätige „Kandlgießer" und Münzenschneider Kaspar Enderlein, welcher am 19. April 1633 starb. Von ihm existirt die vielgenannte Nachbildung der Briotschen Temperantiaschale

---

1) Das Exemplar der Sammlung Lafoulotte wurde in diesem Frühjahr mit 25 700 Frs. versteigert.

2) Castan, Les origines montbéliardaises du ciseleur François Briot. Besançon. 1880.

und Kanne. In der Figur der „Geometrie“ auf dem Rande der Schale findet sich C. E. 1611 und auf der Rückseite um das Porträt Enderleins die Umschrift „sculpebat Casbar (sic) Enderlein“, dazu noch die Initialen C. E. Etwa vierzig Jahre mithin nach Briot hat der Nürnberger Meister seine Nachbildung geschaffen. Indessen handelt es sich hier nicht um eine sklavische Kopie. Enderlein hat, soviel er nur konnte, die Vorzüge des Originales respektirt, aber er gestattete sich schon in der Raumeinteilung Freiheiten, welche in allen Details ein bewußte Änderung zur Folge hatten. Freilich erreicht er nicht, namentlich in dem Figurenschmuck, die zierliche Eleganz des Vorbildes, er ist kräftiger, ja härter in der Zeichnung und nicht von dem feinen Formgefühl des virtuoseren Franzosen beseelt, — aber man wende ein, was man wolle, seinem Werke ist in dem Ornamente ein bestimmterer persönlicher Charakter aufgeprägt als dem in der Ausführung nicht gleichartigen Werke Briots, bei welchem wir eine Mitarbeit fremder, ungeübterer Hände wahrnehmen können. Mag immerhin dem Franzosen der erste Preis zufallen, Enderlein, der glückliche Nachahmer, bleibt dennoch ein Meister seiner Kunst. Andere Werke von ihm zeigen trotz aller Abhängigkeit ein sehr entwickeltes Können. Wir übergehen jene beiden Schalen, wahrscheinlich frühe Arbeiten des Meisters, mit religiösen Bildern in der Mitte — einmal Maria im Glorienschein, das andere Mal Mariä Himmelfahrt —, um auf die bekannte Marsschale und diejenige mit Adam und Eva in der Mitte zu verweisen. Erstere liegt uns aus der Sammlung Ricard in einem ganz vorzüglichem Exemplar vor. Der innere Fries um die mittlere Marsgruppe zeigt in ovalen Feldern die Figuren Pax, Abundantia, Bellum, Invidia und auf dem breiten äußeren Rand von Grotesken phantastisch umgeben die vier Erdteile und Cyrus, Alexander Magnus, Julius Cäsar und Ninus. Die Adam-und-Eva-Schale verläßt den herkömmlichen Typus in Einzelheiten. Um die Mitte sind die Astronomia, Arithmetica, Grammatica, Musica, Rhetorica mit Minerva gruppirt, auf dem äußeren Rand aber erscheinen in zwölf kleinen Medaillons die Reiterbilder von ebenso viel Fürsten. Läßt die Marsschale in dem Groteskenschmuck deutliche Anklänge an die Stiche der de Bry erkennen, so stoßen wir auf der Adam-und-Eva-Schale auf sichtliche Entlehnungen von Etienne Delaune. Aber alle diese abhängigen Verhältnisse von Ornamentstichen geben uns einen deutlichen Fingerzeig für die Würdigung der nachschaffenden Meister. Ganz gewiß lag ihr Ehrgeiz nicht auf seiten einer immer originalen Erfindung, ihr großes Verdienst beruht vielmehr in der einsichtigen Verwendung fremder Motive zu ihren dekorativen Zwecken und wir müssen uns bescheiden, dem dekorativen Sinne, der in diesen Werken vorbildlich waltet, und der vollendeten Meisterschaft in der Ausführung volles Lob zu zollen.

Mit François Briot und Kaspar Enderlein ist die Reihe der für den Zinnguß hervorragend thätigen Formschneider nicht erschöpft. manches unbezeichnete Werk dient dem Ruhme eines unbekannten Meisters von kongenialem Werte. Allein wir sehen uns gezwungen, das Gebiet zinnerner Luxusware zu verlassen, um noch kurz der Produktion für den wirklichen Gebrauch im bürgerlichen Kreise einige Bemerkungen zu widmen.

Wie sehr auch in der Gerätbildnerei die Formensprache der Gotik in die Renaissance hineinhallte, diese wußte jene bald zu meistern und offenbarte in der Bildung neuer Formen unerschöpflichen Reichtum. Die Goldschmiedekunst vor allem ist die Führerin, die ihren veredelnden Einfluß ganz besonders auch auf den Zinnguß mächtig ausübt. In der gedrängten Reihe von Bechern, Krügen, Tauf- und anderen Kannen, Zunftpokalen (Nr. 8 und Nr. 10 datirt 1646, einer Frankfurter Schützengesellschaft angehörig, Nr. 6 datirt 1687), Leuchtern, Salzfäßchen und ähnlichen Gegenständen täglicher Verwendung, welche uns die Ausstellung reichlich vorführt, befinden sich Arbeiten von wahrhaft mustergültigem Wert. Die Mehrzahl derselben gehört dem 17. Jahrhundert an, allein bei allen diesen höchst zweckmäßigen Gebilden gefällt die weise Mäßigung in der ornamentalen Behandlung, welche von jedem Mißbrauche kleinlicher Überfülle in der Dekoration Abstand nimmt und dem Materiale stets gerecht wird. Einer früheren Epoche entstammen auf unserer Gruppe die graziöse Henkelkanne mit dem einzigen schmalen Ornamentstreifen um den Bauch (Nr. 4); sie erinnert in ihrer verhältnisschönen Erscheinung an das Briotsche Kännchen. Nicht minder lehrreich und höchst zinngemäß ist das zweihenkelige Kännchen Nr. 5. Aber auch das achtzehnte Jahrhundert wußte der Zinnware ein charakteristisch

stilvolles Gepräge aufzudrücken, wir erinnern nur an die vielverbreiteten Service und originellen Leuchter, Gegenstände übrigens, die — wie unsere Ausstellung zeigt — in übersilbertem Putz noch heute treffliche Dienste thun. Der Empirestil endlich hat es sich nicht nehmen lassen, auch das Zinngerät antikisch zu gestalten, und ihm war es vergönnt, demselben das letzte gültige Merkmal eines historischen Stiles aufzudrücken; mit ihm hat das unverfälschte Zinngerät seinen langrühmlichen Lebenslauf abgeschlossen.

Bücherschau.

Nyrop, C., Meddelelser om Dansk guldsmedekunst. Kjøbenhavn 1885, Nielsen & Lydiche. 8⁰. 182 S.

Man könnte die Geschichte der Goldschmiedekunst schreiben, ohne mit einem Worte Dänemarks zu gedenken; so wenig greift die dänische Goldschmiedekunst in die allgemeine Entwickelung ein. Trotzdem enthält die uns vorliegende Monographie so viel hochinteressante Daten, daß es gewiß von Interesse sein wird, einen Blick in dieselbe zu thun.



Silberne Kanne, um 1565. (Privatbesitz.)

Das Buch verdankt seine Entstehung dem gewiß merkwürdigen, bei uns bis jetzt noch niemals vorgekommenen Umstande, daß die Goldschmiede der Hauptstadt das Bedürfnis gefühlt haben, über ihre eigene Vergangenheit unterrichtet zu sein, und einen namhaften Gelehrten mit der Lösung dieser Aufgabe betraut haben.

Den ältesten Quellen nach nahm der Goldschmied bei den Dänen keine hervorragende Stellung ein. Dem Waffenschmiede mußte er bei der kriegerischen Natur des Volkes entschieden nachstehen und die Kunst des Legirens, die einem fränkischen Goldschmiede den höchsten Ruhm einträgt, läßt um dieselbe Zeit den dänischen Goldschmied in den Augen der Masse als einen Betrüger erscheinen. Wenn auch mit dem

Jahre 1000 etwa ab und zu einzelne Goldschmiede genannt werden, so bleiben es doch leere Namen, und nicht früher als um 1200 kann man ein, wohl einheimisches, sicher datirbares Edelmetallgerät nachweisen, nämlich den Grabkelch des Bischofs Absalon, der aber ganz schmucklos ist und die Proportionen des romanischen Kelches zeigt, wie er auch bei uns vorkommt. Von dieser Zeit an aber scheint die Goldschmiedekunst etwas weiteren Boden zu gewinnen. Wir begegnen bald Notizen über Anlage von Werkstätten, über Zunftbildung und dennoch finden wir am Schlusse des 14. Jahrhunderts in Kopenhagen nur einen Goldschmied ansässig. 1429 aber schon sechs. (1545 mehr als zehn.) Sie erhalten eine Zunftordnung, deren Inhalt sehr bemerkenswert ist. Das Meisterrecht wird nicht durch den Nachweis künstlerischer und technischer Befähigung erlangt, sondern durch den Besitz der materiellen Mittel, um eine Werkstätte zu eröffnen. Dem zu lebhaften Zuflusse Fremder wird durch die Forderung einer einjährigen Arbeitszeit in Kopenhagen gesteuert. Von einer Stempelung der Ware ist erst 1491 die Rede. Neben der vielleicht schon früher üblichen Stadtmarke wird das Meisterzeichen gefordert. 1515 wird ein neuer Stadtstempel, mit einer Krone, eingeführt. Bis 1540 besteht Selbststempelung und erst von diesem Zeitpunkte ab wird ein Wardein bestellt. Marken sind erst aus späterer Zeit erhalten.



Silbernes Gefäß. (1/3 d. nat. Gr.) Bez. 1577.



Mit der noch ungedeuteten Marke  Museum Kopenhagen.

Ein früher üblicher höherer Feingehalt wird, es ist überall dieselbe Misère, mit Rücksicht auf die geringhaltigen Fabrikate der umliegenden Ortschaften auf 14 Lot herabgesetzt. Seit 1496 soll vergoldetes oder versilbertes Kupfer mit einem besonderen Stempel versehen werden. Ordnungen anderer Städte bestimmen bekanntlich, daß Arbeiten in unedlen Metallen auf der Unterseite unvergoldet zu bleiben haben, damit man die Natur des Materials leicht erkennen könne. Jetzt wird auch ein Meisterstück gefordert und zwar 1496 in Kopenhagen: Kelch,

Kreuz, Fingerring und Brustschmuck. 1497 in Flensburg: goldener Fingerring, zwei emaillirte Beschlagringe für einen Dolch, emaillirter und niellirter Brustschmuck.

Flensburg betont also mehr die Juwelierarbeit, Kopenhagen wird auch der Silberschmiedearbeit gerecht. Diese Tendenz findet ihren eklatantesten Ausdruck in der Ordnung von 1744, die für Gold- und Silberarbeiter verschiedene Meisterstücke festsetzt. Silberarbeiter: Kaffeekanne aus einem Stücke. Goldarbeiter: goldene Tabaksdose und Ring. Dazu die sehr weise Bestimmung, daß der Magistrat ein anderes Meisterstück vorschreiben soll, wenn das hier festgesetzte antiquirt ist. Die Zeichnung einer Musterkaffeekanne von etwa 1744 ist noch im Besitze der Goldschmiedeinnung von Kopenhagen erhalten. (Nyrop, Fig 59.)

Die Wahl der 1496 und 1497 festgesetzten Meisterstücke deutet auf einen intimen Zusammenhang mit dem Bedürfnis, das in jenen nördlichen Gegenden allgemein geherrscht zu haben scheint und sich in den Rollen von Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Riga widerspiegelt. 1608 erhalten aber die Kopenhagener eine Ordnung nach oberdeutschem Muster mit den dort üblichen Meisterstücken: Becher, Ring und Petschaft.

Sehr interessant und, soweit meine Erfahrung reicht, einzig dastehend sind die in den Kopenhagener Ordnungen niedergelegten Bestimmungen über den Arbeitslohn.

1496 werden für Silberarbeit 50% des verarbeiteten Materials gewährt, für vergoldete Arbeit 100%, wobei natürlich der Goldschmied das nötige Gold zu liefern hat. Diese für die Zeit sehr hohen Sätze sind um so weniger erklärlich, als es sich bei einer solchen allgemeinen Bestimmung doch nur um gewöhnliche Leistungen handeln kann. In der Mitte des 16. Jahrhunderts werden daher die Preise bedeutend reduzirt: 5 Sh. für ein Lot Weißsilber ohne das Metall, mit demselben 30 Sh., also nur 20%. $2\frac{1}{2}$ M. für ein Lot vergoldetes Silber inkl. Metall und 4 Sh. Arbeitslohn für ein Quint Gold.

Im 16. Jahrhundert gewinnt Odense Bedeutung als Goldschmiedestadt. Nyrop nennt eine Anzahl dort thätiger Meister. Daß wenigstens einer von ihnen ein tüchtiger Künstler war, beweist das ausgezeichnete Zunftsiegel, auf dem der heilige Eligius in einem wahrhaft herzerfrischenden, urwüchsigen Stil in seiner Werkstätte arbeitend dargestellt ist. (Fig. 1.)

Das Beschauzeichen der Stadt ist eine Lilie. Nyrop bringt ein Beispiel von 1763, und da auch wir kein älteres beizubringen vermögen, setzen wir es in doppelter Größe hierher.



Mehrfach lassen sich von auswärts kommende Goldschmiede in Dänemark nieder. Wir lernen einen Hans von Lübeck in Kopenhagen, einen Heinrich von Dringenberg in Malmö, auch einen italienischen Goldschmied



Silberner Löffel. (Natürl. Gr.)
Inschrift:
Maria hilf mir aus der Not,
Bewahre mich vor ewigem Tod.
(Museum Kopenhagen.)

Raffael 1577 kennen. Bedeutender noch ist die Zahl der fremden Künstler, welche in ihrer Heimat für den dänischen Hof beschäftigt werden. So hat z. B. Friedrich II. folgende Bestellungen gemacht: Grabmal seines Vater bei Cornelis Floris aus Antwerpen, Brunnen für Schloß Kronburg bei Labenwolf aus Nürnberg. Silberservice bei Goldschmied Hans de Weilers aus Königsberg. Von Christian IV. berichtet Nyrop, daß er Goldschmiede beschäftigt habe in Holland, Frankfurt a M., Hamburg (Orgel in Frederiksborg), Braunschweig (Kanne und Reiterfigur in Rosenborg) und Halle (Rosenwasserbehälter in Rosenborg).

An der einheimischen Industrie scheint er wenig Gefallen gefunden zu haben, denn er spricht vorübergehend die Aufhebung aller Zünfte aus, weil durch sie die Preise gesteigert würden.



Fig. 1. Goldschmiedesiegel von Odense.

Der Niedergang des niemals zu großer Blüte gelangten Gewerkes spiegelt sich in den Akten durch Einfuhrverbote, Beschränkung der Zahl der Meister und dergleichen und ruft die üblichen Erscheinungen wie fürstliche Ernennungen zur Zunft, Bildung von Silberhandlungen und endlich, als Vorboten der neuen Zeit, schon im Jahre 1777 die Bitte der Zunft hervor, die Professoren der Akademie möchten den Goldschmieden mit Entwürfen beistehen.

Von den zahlreichen Abbildungen, mit welchen der Verfasser sein interessantes Buch illustrirt hat, teilen wir einige unseren Lesern mit. Wegen des Pokals, den er auf S. 40 mitteilt, kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß er einen etwas modernen Eindruck macht, der möglicherweise nur durch die Darstellungsweise erweckt wird. Es wäre aber dennoch sehr dankenswert, wenn er genau untersucht und mit dem Entwurf von Bernhard Zan von 1581 (Hirth 1879, 116) einerseits und mit dem Pokal des South-Kensington-Museums, London Nr. 6581, 1859 (Examples II, 67) andererseits, verglichen werden könnte.

Auf eine ausgedehntere Wiedergabe der mitgeteilten Marken haben wir verzichtet, da sie zwar mit vollem Verständnis gezeichnet sind, aber in ihrer natürlichen Größe doch etwas zu klein erscheinen. Um aber wenigstens das Erkennen der Kopenhagener Arbeiten zu ermöglichen, setzen wir das älteste Beschauzeichen, das wir auftreiben konnten, in doppelter Größe hierher.



Über Kaspar Herbach, den berühmten Kunstkaspar, über Dietrich Fyring, den andere Fiuren nennen, Verfertiger der Krone Christians IV., über Corvianus Saur, der ein hervorragender Meister in Goldemail gewesen zu sein scheint, sowie endlich über das Oldenburger Horn findet man hier wertvolle Nachrichten.



Fig. 2. Goldschmiedesiegel von Kopenhagen.

Ohne es zu wissen, liefert der Verfasser auch einen Beitrag zur Geschichte Wenzel Jamnitzers. S. 58 berichtet er von einer Gesandtschaft Christians IV. an den Zaren, die ein Trinkgefäß überbringt. In der seligen Unschuld der damaligen Zeit hat man es nicht für notwendig gehalten, eine ältere auf diesem Gefäße befindliche Inschrift zu entfernen, welche das Stück als ein Geschenk der Insel Özel an Christian IV. von 1595 beglaubigt. Dank diesem Umstande ist es möglich, heute zu konstatiren, daß das interessante Gefäß noch in Moskau vorhanden ist und den Stempel Wenzel Jamnitzers trägt. Es ist derselbe Gegenstand, den wir früher (Kunstgewerbeblatt II, S. 59) aus Maskell, Russian Art, herausgehoben und als Jamnitzer gekennzeichnet haben. So weit also ging der Vertrieb der Jamnitzerschen Arbeiten, daß eine Insel am Rigaischen Meerbusen ein Werk von ihm erwerben konnte, und so hervorragend erschien sie noch ein halbes Jahrhundert später, daß ein kunstliebender König von Dänemark nichts Schöneres zu einem Geschenke auszuwählen wußte.

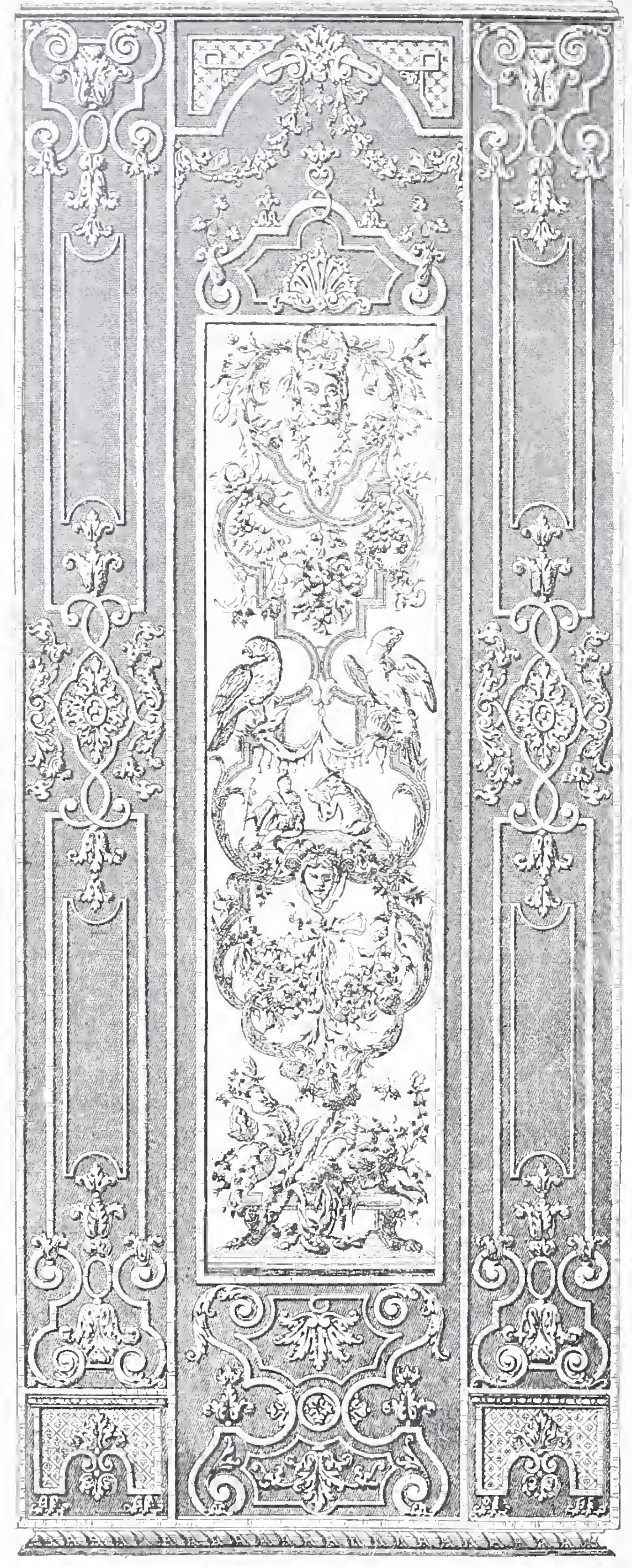
Marc Rosenberg.

Das königliche Lustschloß Schleißheim. Mit Unterstützung S. M. des Königs Ludwig II. herausgegeben von G. F. Seidel. Zwölf Tafeln in Kupferstich von Eduard Obermayer nebst einem historischen Texte von Dr. J. Mayerhofer. Leipzig 1885, Seemann.

A. Spr. — Den bekannten und geschätzten Publikationen über die königl. Residenz in München von Seidel, die Wiener Barockpaläste von G. Niemann reiht sich das vorliegende Prachtwerk an. Mit Hilfe eines noch vorhandenen Modelles war der Herausgeber in den Stand gesetzt, die ursprüngliche Form des Baues wieder herzustellen. Dadurch gewinnen wir gleichsam das Idealbild eines fürstlichen Schlosses in seiner ganzen prächtigen Schönheit und stolzem Glanze, von welchem der vorhandene Bau nur eine vielfach getrübte Vorstellung bietet. Denn auch dem Schleißheimer Schlosse ging es wie so manchen anderen Unternehmungen im Reiche der Architektur, die Absichten waren größer als die Mittel, der Wille stärker als die vorhandenen Kräfte.

Die Geschichte des Schleißheimer Schlosses führt uns bis in die Zeit Herzogs Wilhelm V. zurück, welcher die um Schleißheim liegenden Schweigen erwarb und hier am Schlusse des 16. Jahrhunderts eine bescheidene Sommerresidenz, mit einer Musterwirtschaft verbunden, errichtete. Kurfürst Ferdinand Maria erweiterte die Anlage Wilhelms V. und verlieh auch den inneren Räumen einen reicheren Schmuck. Die glänzendste Periode begann für Schleißheim, als Kurfürst Max Emanuel 1683 den Bau eines neuen Schlosses, eines bayerischen Versailles, begann. Dem Enrico Zuccali, einer weitverzweigten, aus Graubünden stammenden Künstlerfamilie angehörig, wurde die Ausführung des weitschichtigen Planes übertragen. Auch wenn sich keine Nachricht darüber erhalten hätte, daß ein Glied der Familie am Schloßbau in Versailles beschäftigt gewesen, würden wir aus den architektonischen Formen des Schlosses von Schleißheim auf französische Schultraditionen, in welchen Enrico Zuccali erwachsen war, schließen. Über die Schicksale des Architekten, der hochbetagt 1729 in München starb, über die Wechselfälle bei dem Bau von Schleißheim, den Fortgang und Stillstand der Arbeit, je nachdem dem Kurfürsten das Waffenglück lächelte oder sich ihm ungünstig erwies, wie ferner in der Baukasse Flut und Ebbe wechselten und infolge dessen auch die Pläne erweitert oder eingeschränkt wurden, das alles kann man in des Mayerhofers Geschichte des Schlosses nachlesen. Der Verfasser hat dieselbe mit großem Fleiß und vollkommener Sachkenntnis zusammengestellt. Nur hier und dort ist auf der Schilderung noch etwas Archivstaub liegen geblieben. Seit 1777, nach dem Tode Maximilians III., blieb Schleißheim als fürstliche Residenz verwaist und diente arg vernachlässigt als Bilderdepot. Es macht dem freien Blicke Königs Ludwig I. große Ehre, daß er, obschon anderen Idealen huldigend und in der Umgebung von Künstlern lebend, welche dem Barockstil nur mitleidiges Achselzucken gönnten, doch die eigentümlichen Reize des Schleißheimer Schloßbaues erkannte und für die Erhaltung und Fortführung des Werkes freigebig Sorge trug.

Die Tage sind vorüber, in welchen man in Schriften für die Rechte des Barockstiles aufzutreten wagt. Im Gegenteil droht gegenwärtig zuweilen die Gefahr der Überschätzung. Sie liegt nicht in dem reichen Genusse, welchen uns Barockwerke, nachdem unser Auge seine Blödigkeit verloren, bereiten. Wer kein vertrockneter oder eigensinniger Purist ist, muß an dem üppigen Schwunge, welchen namentlich die dekorative Phantasie in der Barockzeit nimmt, sich erfreuen. In anderen Kunstgattungen sind wir längst toleranter geworden. Wir verdammen nicht Rubens und wissen doch auch die feine Grazie Raffaelischer Gestalten zu würdigen. Die Gefahr liegt vielmehr in dem Aberglauben, daß treues Kopiren geeignet sei, den Barockstil auch für unsere Bedürfnisse zu verwerten. Und doch kann ein unter bestimmten historischen Verhältnissen entwickelter Stil nur dann mit dauerndem Erfolg wieder belebt werden, wenn man ihn den veränderten Zuständen gemäß modifizirt. So that die italienische Renaissance mit der Antike, so müssen wir auch mit den Barockstil verfahren, wollen wir in ihm nicht eine bloße vorübergehende Mode, sondern eine wirkliche feste Grundlage unserer Kunstweise erblicken. Es läßt sich z. B. ganz gut eine engere Verbindung desselben mit orientalischen, insbesondere japanischen Motiven denken und eine solche Kombination wäre wahrscheinlich recht fruchtbar. Wenn wir uns aber stets nur mit isolirten Kopien bald



Bruchstück einer Tafel aus dem Werke „Das königl. Lustschloß Schleißheim“.

des einen, bald des anderen Stiles begnügen, dann steht eine rasche Ermüdung zu befürchten. Ein gutes Schutzmittel gegen die Einseitigkeit ist die Kenntnis recht vieler Werke des gleichen Stiles, weil man dadurch auf die Zulässigkeit von Varianten innerhalb der Stilgrenzen aufmerksam gemacht und zu ähnlichen Versuchen angeregt wird. Daher begrüßen wir solche Publikationen, wie sie uns z. B. jetzt wieder in dem musterhaft gezeichneten Werk über Schleißheim geboten wird, mit herzlicher Freude.

Auf zwölf großen Kupfertafeln wird uns die Architektur und die Dekoration des Schlosses klar vor die Augen gestellt, durch mehrere Vignetten im Textbande überdies noch das eine und andere einzelne Ornament anschaulich gemacht. Die beiden ersteren Tafeln geben die Ansicht der beiden Fassaden des Mittelbaues in ihrer ursprünglichen Anordnung, also mit den Giebeln über dem Mittelrisalit, durch welche erst der sonst zu sehr in die Breite verlaufende Bau einen kräftigen Accent empfängt. Eine gute Ergänzung zu diesen Ansichten geben drei dem Textbande beigefügte Nachbildungen der Kieselschen Prospekte vom J. 1723, insbesondere der dritte Prospekt, welcher außer dem neuen Schlosse auch den alten Wilhelmsbau und die Verbindung beider Werke mittels Kolonnaden zeigt. In dem auf Taf. 3 gezeichneten Westportal tritt der Gegensatz des üppigen älteren Barockstiles zu der mehr nüchternen Weise des 18. Jahrhunderts klar zutage. Während Bogenfeld und Schlagleiste aus der Zeit Max Emanuels in kräftigen Formen gehalten sind, zeigen die Füllungen der Thorflügel (1763) bereits die beginnende Herrschaft der geraden Linie. Von besonderem Reize sind die

auf Taf. 4 gezeichneten in Schmiedeeisen gearbeiteten Balkongitter. Sie verdienen in doppelter Beziehung das Lob gediegener Kunstarbeit, die Zeichnung ist so gehalten, daß die Bestimmung des Gitters, eine Fläche gleichmäßig zu verschließen, ganz ungezwungen erreicht wird. Nirgends zeigen sich größere Lücken, nirgends wird aber auch das Ornament übermäßig dicht angehäuft. Rosetten, Laubwerk und teils geschwungene, teils gebrochene Stäbe sind ferner so gefällig mit einander verbunden, daß an keinem Punkt ein mühsamer Einschub, eine nachträglich erst ersonnene Füllung des Raumes bemerkbar wird. In Komposition und Ausführung erscheint das Gitter gleich trefflich, so daß wir bedauern, den Namen des Meisters nicht mehr zu wissen. Zu bedauern bleibt auch, daß die (nur beabsichtigte oder ursprünglich vorhandene?) Vergoldung der Ecken gegenwärtig fehlt. Eisen duldet nicht bloß Färbung, sondern verlangt sogar den goldigen Glanz, durch welchen das mit der Umgebung schlecht harmonirende Schwarz wirksam aufgehoben wird.

Die Taf. 5 und 6 beschäftigen sich mit dem teilweise erst von K. Ludwig wieder hergestellten Treppenhaus. Der farbige Schmuck der unteren Teile (Wandverkleidung in rötlichem Marmor, Säulen aus grünem, Kapitäle und Basen aus weißem Marmor) stimmen in der Wirklichkeit nicht mit der in Gips ausgeführten Architektur der Oberwände. Auf dem Stiche wird natürlich der schroffe Gegensatz nicht sichtbar. Für die praktische Verwertung des Barockstiles kann aber nicht nachdrücklich genug das Studium der farbigen Wirkungen, welche die alten Dekorationen anstrebten, empfohlen werden. Erst durch den Zutritt der Farbe kommt lebendige Pracht und üppiger Reichtum in den Barockschmuck und wird andererseits die durch Eintönigkeit hervorgerufene Gefahr des Schweren und Drückenden vermieden, ganz abgesehen davon, daß die übliche Deckenmalerei die Fortführung der Farbe an den Wänden verlangt. Die weiteren Tafeln (7—12) schildern die Dekoration im Vorsaale, im Viktoriasaale, in der Kammerkapelle, dem Arbeitszimmer der Kaiserin, dem Schlafzimmer und Kabinett des Kaisers. Dieselbe ist durchaus nicht gleichförmig. Während der Viktoriasaal und das Schlafzimmer des Kaisers die älteren Dekorationsweisen vertreten, zeigen die Kapelle und das Arbeitszimmer der Kaiserin, wie die eingelegte Arbeit allmählich über das plastische Ornament den Vorrang gewinnt. Das kleine Kabinett wieder dankt ebenso kostbaren wie kunstvollen Seidentapeten seine fesselnde Erscheinung. Auf dunkelroten Seidendamast ist das Linienornament mit Goldborde aufgenäht, das Laubwerk in Goldstoff ausgeschnitten und mit Goldschnuren umnäht. So bietet die Seidelsche Publikation sowohl für die Geschichte der Architektur wie für die Geschichte der dekorativen Künste reiche Ausbeute und verdient in den Fachkreisen eingehende Beachtung. Ein Vergleich des Schleißheimer Schlosses mit den gleichzeitigen Dresdener Bauten würde zu interessanten Beobachtungen führen und namentlich die verschiedenartigen Quellen, aus welchen die deutsche Barockkunst schöpfte, aufschließen.

Erculei, R., Esposizione del 1885; Intaglio e tarsia in legno. Roma 1885, Museo artistico-industriale. — 212 S. 8⁰.

P. J. — Im Anschluß an die vorjährige Ausstellung von Holzarbeiten hat der jetzige Direktor des jungen Kunstgewerbemuseums zu Rom eine Studie über Holzschnitzerei und Intarsia — in Italien — veröffentlicht, die uns etwas verspätet zu Gesicht kommt. Der wesentliche Wert des Werkchens beruht auf der mühsamen Sammlung der zahlreichen Untersuchungen, Broschüren, Aufsätze über die Kunst der Holzbearbeitung aus allen Teilen Italiens Quellen, welche, größtenteils in Lokalzeitschriften, Ortsführern oder Gelegenheitsschriften zerstreut, dem auswärtigen Forscher nur mit größter Schwierigkeit zugänglich wären. Aus dem reichen Material sind die Daten über Meister und Werke — vorzugsweise kirchliche Arbeiten, Chorgestühle, Sakristeischränke u. dergl. — mit großem Fleiße ausgezogen und geben wenigstens von der allseitigen Verbreitung dieser Künste durch ganz Italien ein Bild. Freilich zu übersichtlicher Gruppirung der Arbeiten, wahrhafter Gliederung der Epochen, kurzum zu einer Geschichte der Holzdekoration in Italien bedürfte es nicht nur der Schriftenkenntnis, sondern der Anschauung und des eingehenden Detailstudiums der ebenso vielseitigen und zerstreuten Holzdenkmäler selbst: der einsichtige Verfasser weiß selbst sehr wohl, daß ihm dazu diesmal Zeit und Gelegenheit gefehlt haben. Dann dürften auch die deutschen Ar-

beiten, für das Urteil Jakob Burckhardt und für vielfache Erfahrung Bode's Zusätze zum Cicerone und Bemerkungen in der Veröffentlichung des Berliner Gestühls nicht übergangen werden. Allein wer auch diese Studien erweitern mag — und wir wünschen, daß dem Verf. selbst seine Verwaltungspflichten Zeit lassen möchten —, er wird stets der vorliegenden Arbeit für die notwendigen Grundlagen seiner Forschungen verpflichtet sein.

L. Gmelin, Die Elemente der Gefäßbildnerei mit besonderer Berücksichtigung der Keramik. München, Franz Moeser.

F. L. — Unsere Litteratur ist keineswegs arm an Sammelwerken, welche Gefäßformen der verschiedensten Stilperioden zur Anschauung bringen. Wenn wir trotzdem das vorliegende Werk des bewährten Lehrers der Münchener Kunstgewerbeschule als die Erfüllung eines vielempfundenen Wunsches willkommen heißen so ist es in erster Linie der von demselben vertretene ausschließlich praktische Standpunkt, welcher uns dazu berechtigt. Das Publikum, an welches sich dasselbe wendet, besteht neben den Schülern kunstgewerblicher Fachschulen vor allem aus praktischen Keramikern, Fabrikvorständen, Oberdrehern, Obermalern in Töpfereien. Wer durch Beruf und Neigung dazu befähigt ist, sich in den Gedankenkreis dieses Publikums hinein zu versetzen, der wird sehr bald die Stelle finden, an der er seine Aufgabe anfassen muß: er wird Rücksicht zu nehmen haben auf das Wirrsal von Formen und Motiven, welches als natürliches Resultat des überreich von der Litteratur gebotenen Materials der immer Neues heischenden Mode, in der Phantasie eines solchen Arbeiters herrscht. Und wenn es an ein Ordnen dieses Chaos geht, so wird es auf den meist niedrigen Bildungsstand seiner Schüler Rücksicht nehmen und alles auszuscheiden bestrebt sein müssen, was sich nur einigermaßen von den sinnlich Wahrnehmbaren in das Gebiet abstrakter Betrachtungsweise hinein entfernt. Hiermit glauben wir ziemlich den Gedankengang getroffen zu haben, der dem Verfasser die Verteilung und die Behandlung seines Stoffes vorschrieb. Das Maßgebende, wonach Gmelin die Gefäßformen ordnet, ist ihre äußere Erscheinung. Hiernach legt er seiner Gruppirung drei Elemente zu Grunde: den geradlinigen Umdrehungskörper (Cylinder, Kegel), den rund ausgebauchten (Kugel) und den rund eingezogenen Umdrehungskörper. Auf diesen Elementen ihrer Kombination und Wiederholung beruht, wie eine enorm große Anzahl von Beispielen aus allen Stilarten beweist, schließlich die gesamte Körperbildung der keramischen Gefäße. Eine weitere Folge von drei Tafeln ist der Dekoration solcher Gefäßkörper gewidmet, wobei wir wieder einer sinnreichen Zurückführung auf wenige Grundmotive begegnen, deren Charakterisirung nicht über das Begriffsvermögen des Arbeiters hinausgeht. Ob die sehr eingehend behandelten Abwickelungen auch zu Nutzen des letzteren oder nicht vielmehr für den Kunstgewerbeschüler am Reißbrette da sind: die Frage möchten wir offen lassen. In den allermeisten Fällen wird doch in dem Modellir- oder Malersaal der Fabrik das Dekor am Gefäßkörper selbst entworfen und probirt. Den Rest der Tafeln nimmt dann eine sehr umfassende Übersicht über das Beiwerk der Gefäßbildung: Füße, Hals, Mündung, Henkel, Ausgüsse und Deckel, in Anspruch. Auch hier geben die zahlreichen Beispiele eine Übersicht über das Material aller Stilperioden, von der griechischen Vase bis zur modernsten Bauerntöpferei. Die Darstellung dieser Beispiele in einfachen Konturlinien ist von musterhafter Klarheit; eingeschriebene Maße erleichtern das Kopiren ohne Benutzung des Zirkels, während beigedruckte Erklärungen in einzelnen Schlagwörtern dem Lehrer die nötigen Fingerzeige zur Erläuterung der Tafeln geben. Zu einer eingehenderen Instruktion des Lehrers ist dann der auf 66 Seiten gr. 8⁰ als selbständiges Heft beigegebene Text bestimmt, der durch eine Menge eingedruckter Abbildungen ein bequemes Studium auch ohne die großen Tafeln ermöglicht. Auch hier finden wir eine äußerst gründliche Behandlung des Stoffs und eine charakteristische Wahl der Beispiele.

Die enorm praktische Anlage des besprochenen Werkes, welches sein Hervorgehen aus dem Zeichensaal einer keramischen Fachschule als empfehlende Marke an der Stirn trägt, wird nicht verfehlen, in den Kreisen der praktischen Töpfer Eingang zu finden und hier zur Hebung des Geschmacks und zur Bekämpfung der Formenwillkür beizutragen. Aber auch dem keramischen Sammler kann es zu einer bequemen und leichten Orientirung empfohlen werden.

Notizen.

—r. **Vom Betriebe der Töpferei in Rußland,** schreibt die Londoner Pottery gazette, ist aus früherer Zeit wenig weiteres bekannt, als daß im ganzen Lande eine Menge von älteren Öfen aus emaillirten Fliesen existiren und daß in einem Moskauer Museum altertümliche unglasirte Fliesen mit Reliefornamenten aufbewahrt werden. Viele der alten Moskauer Kirchen haben an ihrer Außenarchitektur bemalte, grün und gelb glasirte oder emaillirte Backsteine, die vermutlich aus dem 17. Jahrhundert stammen. Um das Jahr 1700 brachte Peter der Große Delfter Töpfer nach Rußland, aber obschon dieselben Öfen und andere Dinge herstellten, so scheint doch ihre Kunst keine besondere Ausbreitung gefunden zu haben. Der von Demmin citirte Schriftsteller Beausobre konstatirt im Jahre 1773, daß derzeit in Petersburg geschmackvolle Faience fabrizirt wurde, und erwähnt auch einer Töpferei in Reval. Ein ebenfalls von Demmin citirter englischer Schriftsteller schreibt von einer großen Zahl von Apothekerstandgefäßen von „Porzellan", die er in einem Moskauer Spezereiladen gesehen habe und die mit dem Wappen des Zaren emaillirt waren. Wahrscheinlich ist die Bezeichnung Porzellan hier nur irrtümlich gebraucht und die erwähnten Gefäße waren vielleicht eine Arbeit der Delfter Töpfer Peters des Großen. In der 1799 in London erschienenen Beschreibung des russischen Reiches von Tooke wird berichtet, daß schwarze thönerne Pfannen in Rußland allgemein gebräuchlich seien, glasirte Waren jedoch selten vorkommen. Töpfergeschirr wurde derzeit in und bei Kiew und an einigen anderen Orten hergestellt.

—a— **Künstliche Patina auf Bronzegegenständen.** Nach der „Zeitschrift für Gießerei und Bronzeindustrie" ist die einfachste Weise zur Erzeugung künstlicher Patina die, den zu patinirenden Gegenstand in Arsenik mit Salzsäure und Bleischwarz zu färben, diesem Ton einen gelblichen Firniß zu geben, bis das gewünschte Braun erscheint, und dann in die Tiefen etwas mit Terpentin geriebenen Grünspan einzustreichen. Eine andere Behandlung ist die, das Stück zu verkupfern, mit Graphit zu bürsten und dann mit sogenanntem Florentiner Lack zu überziehen. Eine künstliche Patina wird ferner durch Brüniren mit Schwefelleber nach der Verkupferung und Bürsten mit Metallbürsten erzeugt. Ein weiteres Verfahren besteht in der Anwendung eines erwärmten Bades aus scharfem Essig und Grünspan. Läßt man die Gegenstände längere Zeit in diesem Bade liegen, nimmt sie dann heraus und bürstet sie mehrere Male unter sorgfältiger Reinigung mit frischem Wasser ab, so erhält man die gewünschte künstliche Patina. Die angeführten Stoffe können auch, nachdem man dem Essig etwas Zucker zugesetzt hat, direkt auf den erwärmten Gegenstand aufgetragen werden, worauf letzterer dann trocken gebürstet wird. Die Behandlung mit in Säuren gelöstem Kupfer erweist sich für vorliegende Zwecke sehr wirksam. Der Gegenstand wird angewärmt und nach der Anwendung der Kupferlösung zuerst mit Metallbürsten und dann mit Borstenbürsten behandelt.

— a — **Über ein Mittel zur Beseitigung von alten Ölfarbenanstrichen und Ölflecken** schreibt das Berliner „Centralblatt der Bauverwaltung" Folgendes: Unter dem Namen Electric Paint Remover kommt seit einiger Zeit ein Erzeugnis in den Handel, welches, in England erfunden und bereits vielfach verwendet, zur Beseitigung von Ölfarbenanstrichen und von öligen Flecken jeder Art bestimmt ist. Da besonders der Fall, daß von Kunstgegenständen entstellende Anstriche entfernt werden müssen, heutzutage ein häufiger ist, so verfehlen wir nicht, auf das genannte Reinigungsmittel aufmerksam zu machen, nachdem dasselbe amtlicherseits auf seine Wirkungen erprobt worden ist. Das Mittel besteht in einer weißen, dickflüssigen Masse. Es ward unter anderem bei den Eingangsthüren des Berliner Universitätsgebäudes zur Befreiung der Holzflächen von zum Teil sehr dicken und sehr alten Farbenüberzügen angewandt. Der Erfolg war ein rascher und befriedigender, nachteilige Einwirkungen auf das Holz selbst haben sich nicht gezeigt. Auch mit Anstrichen auf gebranntem Thon wurden Versuche gemacht, die gleichfalls zu voller Zufriedenheit ausfielen. Überhaupt dürfte die Anwendnng des Mittels, wenn es sich um die Reinigung von Kunstgegenständen handelt, bestens zu empfehlen sein; bei Anwendung im großen, auf ganzen Fassaden u. dergl. möchte das Verfahren wohl zu kostspielig werden.

Rd. **Nürnberg.** Das Bayerische Gewerbemuseum veröffentlicht soeben seinen Jahresbericht für 1885, welcher eingehend die Bestrebungen des Instituts und deren Erfolge darlegt, auch von der Entwickelung, Erweiterung und Bestand der Sammlung ein Bild gewährt. Er enthält Berichte über die Bibliothek, das Auskunftsbureau, die Thätigkeit des chemischen Laboratoriums, die Lehrwerkstätte für Formen und Gießen u. a. m. Statistische Angaben über Zahl der Besucher, Einnahmen und Ausgaben sind eingestreut, resp. besonders gegeben. Über die Internationale Metallausstellung wird ein besonderer Rechenschaftsbericht in Aussicht gestellt, da das finanzielle Ergebnis bekanntlich ein überaus ungünstiges war, so daß die Garantiefondszeichner „den vollen Betrag der gezeichneten Beiträge werden opfern müssen". Der Trost, daß dies „Opfer den betreffenden Industriezweigen, der Bedeutung der Stadt Nürnberg und den Bestrebungen des Bayerischen Gewerbemuseums zu bringen ist", wird den Schmerz der Garantiefondszeichner wenig lindern.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 6. Taf. 28—32.
Bronzegefässe von L. Böhm. Tisch und Stuhl, entw. und ausgef. von A. und H. Frötscher. Thorgitter, entw. v. Ferstel, ausgef. v. Milde. Wäscheschrank von Fr. Würfel. Bronzeleuchter, entw. v. Hansen, ausgef. v. D. Hollenbach. — Text: Ausstellung weiblicher Handarbeiten. J. Kolmás: Japanische Dekorationstechnik von Metallarbeiten.

Gewerbehalle. 1886. 7. Taf. 43—49.
Grabmal von W. Vittali. Umrahmung, entw. v. H. Stiller, Düsseldorf. Wandtäfelung aus der Kriegsstube in Lübeck. Champagner-Gläser, entw. v. H. Kaufmann, München. Waschtisch u. Spiegel, entw. u. ausgef. v. Nillius, Mainz. Messingbeschläge, entw. v. Ihne & Stegmüller, ausgef. v. P. Marcus, Berlin. Zwei Intarsien, 16. Jahrh.

Kunst und Gewerbe. 1886. Heft 6.
A. Schnütgen: Eine niellirte Kelchcuppa. — F. Jännicke. Studien über portugiesische Keramik. — Tafeln: Orientalische Fliese. Casel des 15. Jahrh. Tintenzeug, Bronze, gravirt 1541.

†Mitteilungen der k. k. Centralkommission. XII. Nr. 1.
Th. Frimmel: Bronzeschüssel romanischen Stiles.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 6. (Nr. 249.)
Ausstellung von Gegenständen der kirchlichen Kunst im Österreich. Museum 1887. Rigl: Ausstellung weiblicher Handarbeiten im Österreich. Museum. Luthmer: Zinnausstellung in Frankfurt a. M.

†Sprechsaal. 1886. Nr. 25.
Ist die Lithophanie der zeichnenden und malenden oder der plastischen Kunst zugehörig?

†Moniteur des architectes. 1886. Nr. 5.
Cheminée moderne à Florence.

Portfolio. Juli.
Imagination in landscape painting. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Modern Art needlework. Von Agnes D. Atkinson. (Mit Abbild.) — Frescoes of the farnesina. Von Selwyn Brinson. (Mit Abbild.) — In the Campagna. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.)

Revue des arts décoratifs. VI. Nr. 12.
E. Guillaume: La session normale de 1886 87. G. Geffroy: Les oeuvres décoratifs au salon de 1886. L. Falize: Une conférence sur les bijoux. Tables: Voile en points d'Alençon. 6 Modèles de dessus de boite. Motif en pierre d'une cheminée.

The Academy. Nr. 739.
The Art of the Saracenes in Egypt. Von A. J. Butler. — The mummy of Sesostris.

†The Art Journal. Exhibition Supplement.
Colonial and Indian exhibition. Introduction. India. Indian decorative Art. Ceylon. Australia-Victoria. New South-Wales. — Queensland. Southern and western Australia. New Zealand. Canada. Fiji. Cape of good hope. Hong Kong. The Straits Settlements. West Indies. Malta. Cyprus. Colonial picture Gallery. (Mit Abbild.)

†The Art Journal. 1886. Juni.
E. W. Godwin: The Home of an English architect. (Mit Abbild.) — The Hypnerotomachia Poliphili. (Mit Abbild.) — G. T. Robinson: Suggestions in decorative design from the works of great painters. (Mit Abbild.) — Charles G. Leland: Home arts Nr. IV: Repoussé or sheet metal work. — The artistic aspect of the colonial and Indian exhibition.

Briefkasten.

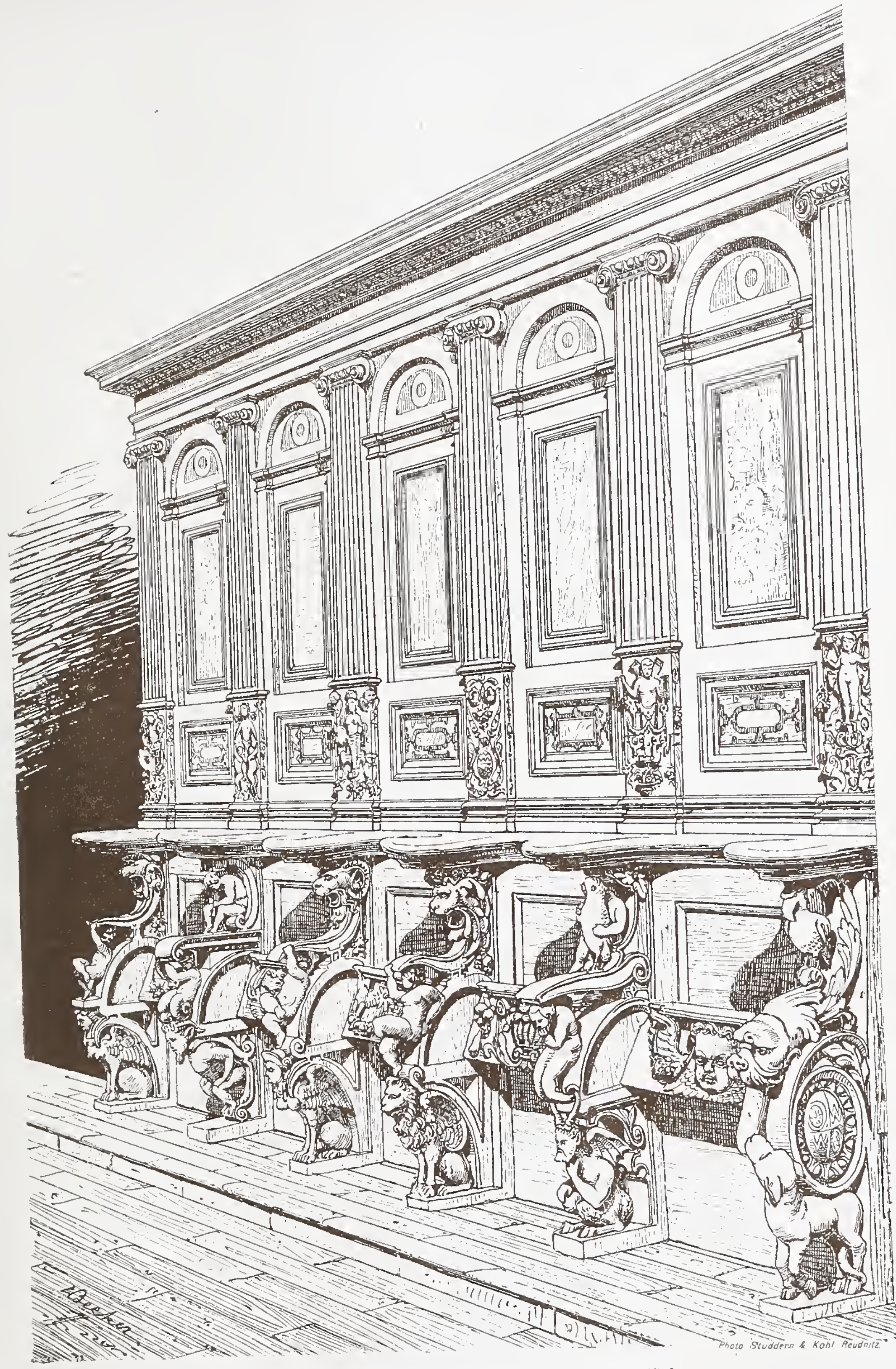
L. F. Breslau. Eine Anzahl — 18 Stück — sehr hübscher Gewerkwappen, darunter auch die gewünschten für Glasmaler und Faiencemaler, sind publizirt im Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. I. Die Originalzeichnungen, wahrscheinlich von der Hand des Salomon de Bray, jetzt im Städt. Archiv zu Haarlem, stammen aus dem Jahr 1635. — Das Buch werden Sie auf der dortigen Universitätsbibliothek gewiß finden.

M. F. Leipzig. Die Faiencen mit den Marken *D P* und P sind Erzeugnisse der Fabrik von Proskau in Schlesien. Auf Arbeiten aus Faience fine markirt die Fabrik: „*Proskau*“ in schwarzer, resp. dunkler Farbe oder PROSKAU (eingestempelt). Sie finden darüber näheres in dem Aufsatz von A. Schultz, schlesische Faience- und Steingutfabriken in „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“ Januar 1880.

R. F. München. Über spanische Goldschmiede finden Sie eingehend gehandelt in J. F. Riano, The industrial arts in Spain (Art Handbook des South-Kensington-Museums).

M. H. Hanau. Ihren Wunsch betr. einen Artikel über Zinnarbeiten sehen Sie bereits in dieser Nummer erfüllt. Allerdings ist es nicht möglich, den Aufsätzen Abbildungen in dem von Ihnen gewünschten Umfang beizugeben: es würde dann jedes Heft nur gleichartige Dinge enthalten. Wir bemühen uns, die verschiedenen Artikel möglichst mannigfaltig zu illustriren (haben u. a. auch schon einige Zinnarbeiten gebracht), doch ist die Auswahl des Abbildungsmaterials, um möglichst vielen gerecht zu werden, oft sehr schwierig und in bestimmte Grenze gebannt.

W. M. Köln. Es ist nicht möglich, den Inhalt jedes kleinen Winkelblättchens, welches irgend ein Museum zu Nutzen, Frommen und Belehrung seiner Mitglieder herausgiebt, in der Zeitschriften-Übersicht anzugeben. Meist leben diese Blättchen vom Nachdruck, Originalartikel sind selten und oft wertlos. Wenn Sie an das betr. Museum schreiben, wird man Ihnen ohne Zweifel das „Organ“ gratis und franko mit größtem Vergnügen zustellen.



Teil vom Brendel'schen Chorgestühl im Dom zu Mainz.

Kunstgewerbeblatt II.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.



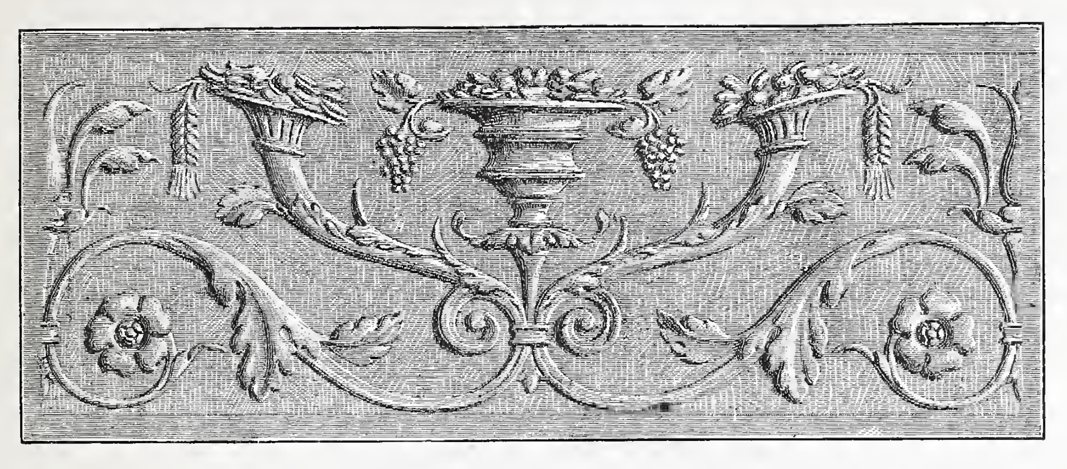


Pilastertafel, Holz geschnitzt.
Vom Brendel'schen Chorgestühl im Dom zu Mainz.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von August Pries in Leipzig.





Friesstück aus gebranntem Thon. Italien. Anfang 16. Jahrh.

Die Brendelschen Chorstühle im Dom zu Mainz.

Von Friedrich Schneider.

Mit 2 Abbildungen.

So verdienen, im Unterschiede von dem mächtigen Barockgestühl des Westchores im Mainzer Dom, nach dem Namen des kunstsinnigen Fürsten, in dessen Auftrag sie entstanden und mit dessen Wappen sie an mehreren Stellen geschmückt sind — des Kurfürsten Brendel von Homburg — jene drei Stuhlreihen genannt zu werden, welche zur Zeit in der Nikolauskapelle des Domes sich befinden und sicher zu den wertvollsten kunsthandwerklichen Leistungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf deutschem Boden zählen.

Bereits im Jahre 1853 wies W. Lübke im Deutschen Kunstblatte darauf hin und bezeichnete diese Arbeiten als das Reichste und Schönste, was er von derartigen Werken in Deutschland gesehen. In der Einleitung, womit er dann die Aufnahmen von Nohl und Vogler (Glogau, 1863) begleitete, fügte er hinzu, daß auch die prächtigsten Chorstühle Italiens an Kunstwert die Mainzer kaum übertreffen und daß diese überhaupt zu den edelsten Leistungen der goldenen Zeit der Renaissance zu zählen sind. Diesem Urteile bleibt er neuestens in seiner Geschichte der deutschen Renaissance treu, wo er unserer Chorstühle wiederholt gedenkt. Gern hebe ich dieses Urteil hier hervor, weil damit frühe schon die richtige Würdigung dieses einzigen Werkes begründet und ihm die gebührende Stelle unter den übrigen und namentlich den verwandten Denkmalen eingeräumt wurde. Das alles geschah auf das Ansehen eines urteilsfähigen Zeugen und auf die für ihre Zeit ganz verdienstlichen Aufnahmen von Nohl und Vogler. Es wäre unbillig, den Wert ihrer Darstellungen zu verkennen; sie sind mit gutem Verständnis aufgefaßt und von tüchtiger Hand wiedergegeben. Bei den beschränkten Mitteln der Wiedergabe lassen sie die Schönheit der Vorbilder zwar ahnen, ein genügendes Bild vermochten sie nicht zu geben. Dazu kam noch, daß bis in die jüngste Zeit ein häßlicher Anstrich das ganze Stuhlwerk überzog; nicht nur die eigentümliche Wirkung des Holzes und die mit künstlerischer Freiheit durchgeführte Behandlung im einzelnen ging vollständig verloren, sondern auch die Verschiedenheit der Holzarten mit ihren eigentümlichen Maserungen und die farbigen Einlagen waren völlig verdeckt.

An einzelnen Stellen waren die Einlagen aufgequollen und führten so zu dem Versuch, das Holzwerk von dem häßlichen Ölfarbenanstrich zu befreien. Die Farbe saß in mehreren Schichten über einander und war derart verhärtet, daß sie den zur Reinigung angewandten Mitteln die größten Hindernisse entgegensetzte. Vorsichtige Versuche führten endlich doch zum

Ziel: es gelang, die Farbe ohne Beschädigung auch der feinsten, geschnittenen Einzelheiten zu entfernen.

Die Reinigung ließ das Gestühl nach seiner ganzen Anlage und Durchführung in einem neuen Lichte erscheinen; allein der Zustand des Ganzen gewährte keinen befriedigenden Anblick. Die Anwendung der scharfen Lauge hatte zur Folge, daß das Holzwerk stark ausgezogen wurde, die Poren sich öffneten und das Aussehen gleichsam erstorben war. Vorsichtige Versuche, durch Anwendung von Wachs eine Besserung zu erzielen, hatten nicht den gewünschten Erfolg: das Holz fand nicht genügende Nahrung dabei; das Wachs selbst wurde abständig und lag wie eine vertrocknete Haut darüber. Endlich entschloß ich mich im vorigen Jahre zum einfachen Einträнken mit Leinöl. Das Holz gewann wieder Leben, und die Verschiedenheit der Hölzer kam von selbst zur Geltung. Der warme dunkle Ton verleiht nunmehr dem Ganzen eine einheitliche, gediegene Wirkung.

Die Reinigung bot ferner Anlaß zu einer umfassenden photographischen Aufnahme des Gestühls durch C. Hertel in Mainz in 53 Blättern Folio. Die Gelegenheit war um so günstiger, als der damalige Zustand die alten Teile von den späteren Darstellungen scharf unterschieden hervortreten ließ, ein Umstand, welcher bei der Veröffentlichung von Nohl und Bogler ganz übersehen worden war. Mit großer Mühe und unter Anwendung besonderer Vorsicht wurde es ermöglicht, das ganze Gestühl zum Zweck der Aufnahme zeitweise in günstigeres Licht zu setzen. Die Veröffentlichung genoß damit eines Vorzuges, wie er zum zweitenmal kaum wieder gewährt wird, und ihre Bedeutung ist darum von Dauer.

Das photographische Aufnahmewerk der Chorstühle hat durch den Umstand, daß die geplante kunstwissenschaftliche Bearbeitung unterbleiben mußte und die Tafeln allein in ganz beschränkter Weise vertrieben wurden, kaum genügende Beachtung gefunden. Überdies mag die Besserung, welche nunmehr hinsichtlich des Zustandes des Gestühles selbst unlängst eingetreten ist, es rechtfertigen, wenn dasselbe abermals zum Gegenstand einer kurzen Erörterung gemacht wird. Sind doch die Angaben, welche darüber umlaufen, in mancher Hinsicht unzutreffend und die Kenntnis aller Einzelheiten äußerst lückenhaft.

Der Raum, wo die Chorstühle sich jetzt befinden, ist die an der Südseite des Domes belegene Nikolauskapelle. Sie sind daselbst in einer keineswegs ihrer Bestimmung entsprechenden Weise an der Längenwand der genannten Kapelle in einer Reihe neben einander aufgestellt. Von der Ostseite hat die Kapelle trotz der drei großen Maßwerkfenster nur ungenügendes, weil mittelbares Licht; von der Westseite her stört aber das einfallende Oberlicht derart, daß nur in seltenen Fällen sich eine günstige Betrachtung des so vorzüglichen Werkes bietet. Die Aufstellung erfolgte hier im Jahre 1842; bis dahin war das Stuhlwerk in den Magazinen des Domes aufbewahrt worden. Bei ihrer Wiederverwendung erfuhren sie durch den mit der Herstellung der Denkmäler des Domes beschäftigten Bildhauer Josef Schell aus Mainz mehrfache Ausbesserungen und leider auch einen abermaligen Ölfarbenanstrich.

Das Gestühl befindet sich, wie hieraus erhellt, nicht an dem Orte seiner ersten Bestimmung. In Besitz des Domes waren sie überhaupt nur gekommen, um sie vor sicherem Untergang zu bewahren. Wessen Verdienst dies gewesen, ist mir unbekannt geblieben; jedenfalls ist ihre Wiederverwendung vornehmlich dem um die Geschichte des Domes, wie um seine Denkmäler hochverdienten Domdekan Dr. Franz Werner zu verdanken; er schloß damit eine lange und für den Dom segensreiche Wirksamkeit ab, da er in demselben Jahre, da die Kapelle vollendet wurde, starb.

Die Chorstühle zierten einst die kurfürstliche heil. Gangolfshofkirche und wurden, wie das an denselben vorkommende Wappen des Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg unwiderleglich beweist, unter diesem kunstsinnigen Fürsten für die Schloßkirche angefertigt. Nachdem nämlich die Residenz der Erzbischöfe, die Martinsburg, nebst der anliegenden Gangolfskirche durch Markgraf Albrecht von Brandenburg bei seinem Überfall der Mainzer Lande und der Stadt 1552 war verwüstet und verbrannt worden, begann Kurfürst Brendel den Neubau der Kirche des Gangolfsstiftes, welche zugleich als Hofkirche dienen sollte. Es war ein bedeutendes Bauunternehmen, in welches der Erzbischof eintrat. Vor allem mußte die Martinsburg wieder hergestellt werden; dann ließ er südöstlich von der erzbischöflichen Burg

einen großartigen Bau, das sog. Kanzleigebäude, und seitwärts vortretend vor diesem die neue Hofkirche anlegen. Der Bau der Kirche währte von 1570—1581. Leider ist dieses merkwürdige Gebäude infolge der Kriegsstürme am Anfang unseres Jahrhunderts zu Grunde gegangen. Schon während der Revolutionszeit verwüstet, wurde sie während der Blockade der Stadt 1814 ihres Daches beraubt, indem die französische Militärbehörde wegen eingetretenen Holzmangels das Gebälk des Dachstuhles ablegen ließ und samt allem übrigen Holzwerk der Kirche als Brennholz benutzte. Einer glücklichen Fügung ist es somit zu danken, daß unsere Chorstühle nicht dem gleichen Schicksal zum Opfer fielen. Unter dem Druck harter Not mag die an der Kirche verübte Zerstörung einigermaßen erklärlich erscheinen; betrübend aber muß es sein, daß nach Übergabe der Stadt unter deutscher Herrschaft die Kirche samt dem Kanzleibau gänzlich eingerissen wurde. So sind wir denn zur Beurteilung der ganzen, reichen Baugruppe nur auf Abbildungen angewiesen. Leider hat uns die Vergangenheit auch damit sehr stiefmütterlich bedacht und alles, was wir von Ansichten besitzen, beschränkt sich auf die von dem letzten Domherrn des alten Domstiftes, dem Grafen Franz von Kesselstadt, zu Anfang des Jahrhunderts gefertigten Aquarelle, welche die städtische Galerie bewahrt, und die nach denselben gravirten Blätter. Indessen genügen dieselben, um wenigstens ein Bild von den allgemeinen Bauformen der Gangolfskirche zu geben. Danach war es ein fast quadratischer Bau, welchen die auf Galerien hinweisenden Fenster in zwei Stockwerkhöhen als gewölbten Hallenbau von kreuzförmiger Innenteilung vermuten lassen. In merkwürdiger Weise verbanden sich in dem Aufriß Elemente kirchlicher und profaner, gotischer und Renaissancearchitektur. Hohe Maßwerkfenster in jeder der Ansichtseiten lehnten noch an die Gotik an; das antikisirende Portal und die geschwungenen Giebel waren der neuen Richtung entlehnt. Offenbar schloß sich das Gebäude an jene Gruppe von Kirchenbauten an, welche aus jener Übergangszeit, wie die Neupfarre zu Regensburg, die Kölner, Koblenzer und Luxemburger Jesuitenkirchen, sowie später noch die Wolfenbütteler Marienkirche, die Formen verschiedener Richtung in einer oft sehr äußerlichen Weise mit einander verbanden, aber als Mittelglieder zweier weit auseinandergehender Richtungen von um so größerer Bedeutung sind.

Die Ausstattung der Kirche muß überaus prächtig gewesen sein. Eine Reihe Denkmäler, welche dem Erzbischof Brendel ihre Entstehung verdanken, zeugen für die Höhe des damals an seinem Hofe blühenden Kunstgeschmackes im allgemeinen. Unsere Chorstühle lassen als Teil auf das Ganze zurückschließen und eine Anzahl kleiner aus der Gangolfskirche erhaltener Skulpturen bestätigen weiter diese Annahme. Auch erfahren wir aus einer handschriftlichen Aufzeichnung Bodmanns (Stadtbibliothek Mainz) Näheres über einzelne Kunstwerke der Kirche. Er erwähnt eines reichen Chorabschlusses mit figürlichem Schmuck. Die aus Alabaster gearbeiteten Skulpturen wurden später teilweise vergoldet, als der Lettner nach dem Westende der Kirche versetzt und als Unterbau der neuen Orgel verwendet wurde. Bodmann preist die Arbeit als wahres Prachtwerk, opus vere magnificum, und fügt dann bei: „A. 1793 im Januar haben die Franzosen diese unvergleichliche alabasterne Basreliefs alle gestohlen, verkaufft, zerschlagen, und ist im Monath August 1793, als ich ex Exilio meo Miltenbergae zurückkommen, nichts mehr zu finden geweßen.“ Gewiß lassen diese Hinweisungen den Verlust so zahlreicher und kostbarer Kunstschätze um so schmerzlicher beklagen. Unsere Chorstühle befanden sich demnach in einer Umgebung, wo ein Prachtstück das andere bedingte und hob.

Was nun von dem Stuhlwerke heute noch vorhanden, ist nicht mehr das Ganze, sondern bloß ein Bruchteil. Zunächst zeigt es sich daran, daß zu den in drei Abschnitten aufgestellten Stuhlreihen nur zwei abschließende Wangen vorhanden sind. Ferner sind die äußersten Pilaster an den Rückwänden keineswegs Schlußstücke, sondern gehörten augenscheinlich einer fortlaufenden Reihe an. Endlich aber fehlt jedenfalls die Kniebank der Stuhlreihe gänzlich. Denn nach der herkömmlichen Anordnung muß der an die Wand angelehnten Reihe von Sitzen eine Kniebank mit Brüstung entsprechen; vor dieser konnte, wie es mehrfach, namentlich in späterer Zeit vorkommt, noch eine einfache Sitzreihe ohne Kniebank angeordnet sein. Bei der jüngsten Versetzung des Gestühls hat sich ferner ergeben, daß die Sitzreihe und die obere Rückwand des Verbandes entbehren und nur eine später hergestellte Rinne zum Einsetzen der letz-

teren dient. Ihre Verbindung ist darum nur eine ganz lose, vielleicht gar zufällige, sofern die Sitze etwa alle, oder doch teilweise, zu der verlorenen Kniebank gehörten. Beachtenswert ist immerhin, daß die Mitte der Armlehnen nicht genau auf jene der Pilaster gehen und dies sich nicht aus zufälligen Verschiebungen erklärt. Daß in der Oberwand nicht unwichtige Veränderungen vorgenommen wurden, zeigt sich an der Verstümmelung einzelner der verzierten Pilasterfüße; ferner entbehren dermalen die Pfeifen der Pilaster ihres oberen und unteren Auslaufes. Offenbar sind die Pilaster gekürzt worden, vielleicht um das Gestühl mit der Wandhöhe in ihrer jetzigen Aufstellung zusammenzubringen. Bei dieser Gelegenheit kam wahrscheinlich auch ein Zwischengesims in Wegfall, das die untere Flächenteilung der Rückwand gegen den oberen, gestreckten Teil abzugrenzen hatte, so daß jetzt beide Felder unvermittelt auf einander stoßen.

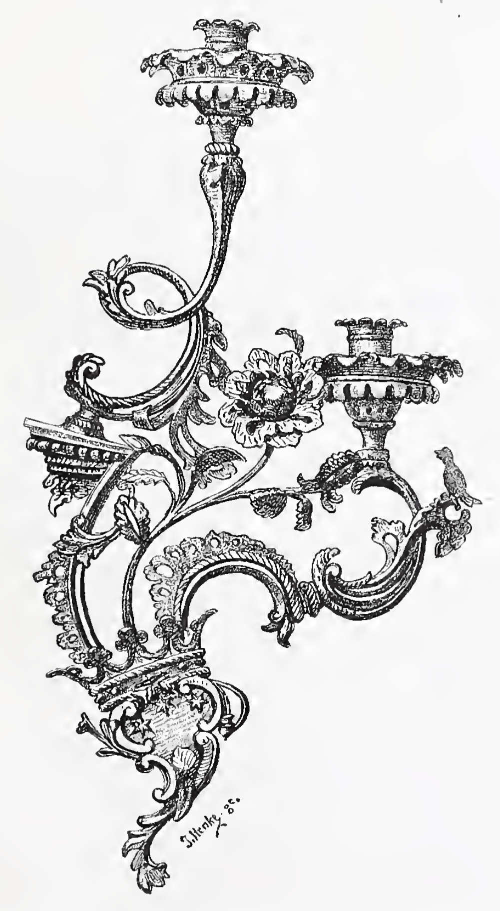
Die oben erwähnten Herstellungen der bildnerischen Teile wurden, im Unterschiede gegen das Eichenholz der alten Arbeit, in weichem Holz ausgeführt. Inwieweit sie an vorhandene Reste sich anschlossen, läßt sich heute nicht mehr verfolgen; sie sind im ganzen recht ungenügend. In der schwachen Modellirung und Ausführung stechen sie merklich gegen die kraftvolle Behandlung der älteren Teile ab. Gänzlich verfehlt sind aber die Umrißlinien der Wangenstücke; sie fallen durchweg aus der Reihe der anderen heraus. Diese folgen nämlich dem Kreisausschnitt, welcher durch die Bewegung der Sitzklappe bedingt ist, und zeigen aufs deutlichste, wie die figürliche Ausstattung den Bedingnissen des Ausbaues und des Gebrauchs gerecht zu werden wußte. Seltsamerweise haben gerade diese verunglückten Herstellungen sowohl bei Rohl und Vogler (a. a. O. Taf. 4 u. 14) wie auch bei Ortwein (Deutsche Renaissance, Taf. 5) unbeanstandet Aufnahme gefunden. Ebenso sind die in der erstgenannten Veröffentlichung wiedergegebenen Figuren (Flötenbläser, Amorette und Kind mit dem Hund, Taf. 8, 18, 20) unter den Armlehnen völlig neu.

Noch sei in Kürze hervorgehoben, wie richtig und zugleich künstlerisch frei die figürlichen Teile der Sitzreihen im engsten Anschluß an die Erfordernisse des Baues wie der Benutzung sich anschließen. So werden die Schwellen, auf welche der Klappsitz zu liegen kommt, durch eine gebogene Knappe unterstützt; dieses Glied selbst aber erfährt durch kauernde Satyrn und Unholde eine lebensvolle Begründung. Indem der Kopf dieser Träger über den vorderen Abschnitt der Schwelle vortritt, leitet er zu der mittleren Figurenreihe über. Zumeist sind es Kinderfiguren, welche in anmutiger Biegung nach rückwärts die Handlehne aufnehmen. Masken, Tiere und Kinderfiguren füllen endlich die Bogenlinie unter den Armstützen. Die Pilasterfüße haben sich, kleine Herstellungen abgerechnet, ohne fremde Beimischung erhalten. Reizende Kinderfiguren und Gruppen wechseln mit Riemenwerk und durchgesteckten Spangen. Nach Erfindung wie Behandlung gehören sie sicher zum Trefflichsten, was die Zeit überliefert hat.

Die Frage nach dem Meister des Stuhlwerkes findet keine unmittelbare Beantwortung, da uns bestimmte Angabe über ihre Entstehung nicht erhalten sind: auch die Jahreszahl 1580 läßt sich nur annähernd verwerten. Im Vergleich zu anderen, namentlich im Dom zu Mainz erhaltenen Werken tritt die Eigenart der in dem bildnerischen Teil ausgesprochenen Richtung unverkennbar hervor. Es ist der in den Niederlanden damals zuerst entwickelte Geschmack, der in der Vorliebe für Grotesken, für Riemen- und Kartuschenwerk sich entschieden äußert und sowohl darin, wie in der ganzen Behandlungsweise den Chorstühlen ein eigentümliches Gepräge verleiht. Als bahnbrechend in dieser Richtung wirkten Cornelis Floris und Jacques Floris. Ersterer war Schüler des Giovanni da Bologna und übersetzte die in Italien empfangenen Eindrücke auf dem Gebiete des Ornamentes in seine eigene Weise. Einerseits kehren darin Erinnerungen wieder, wie sie u. a. durch italienische Ornamentzeichner, z. B. Agostino di Musi (1516 in Florenz, dann in Rom) angeregt, in der Verwendung antikisirender Motive sich äußern. Wie trefflich gerade niederländische Künstler sich diese Vorbilder zu eigen machen wußten, ist bekannt; es braucht nur an Breda, Enkhuyzen u. a. erinnert zu werden. Daneben tritt aber die Neigung für das Barocke als die eigentlich niederländische Zugabe hervor. Sie äußert sich in der gespreizten, übertriebenen Hervorkehrung gewisser Besonderheiten, wie sie z. B. an den sog. Miserikordien an unserem Gestühl in den

Fratzen entwickelt sind; daneben tauchen ungelenke, phantastische Körperbildungen auf; endlich aber ist es die ganze Reihe von Kartuschen, welche höchst bezeichnend sind. Zu den Fratzen der Miserikordien seien hier die Masken von Franc. Huys (Peintre-graveur, geb. 1522, † 15. März 1562) als Gegenstücke erwähnt. (Vergl. Specimina in: Documents etc. par J. J. van Ysendyk, Litt. M. Pl. 24). Für die Kartuschen und ihre Anwendung ist von entscheidender Wichtigkeit Peter Coeck von Alst mit seinem Werk: De Triumphe van Antwerpen 1544 (v. Ysendyk, a. a. O. Litt. E. Pl. 3; die Ausgabe von 1549 benutzt von Bach, Musterbuch 7 u. 8). In rascher Folge fanden sie Aufnahme und Weiterbildung durch deutsche Künstler wie Virgil Solis, Jost Ammann, Hans Mielich und namentlich Wendel Dietterlin (vergl. Redtenbacher in Zeitschr. f. bild. Kunst, 1885, S. 46). In der ganzen Durchbildung der fraglichen Chorstühle spricht sich eine von verwandten Erscheinungen am Platz so bestimmt unterschiedene Art aus, daß danach ihr Ursprung entweder auf einen niederländischen Künstler zurückzuführen ist, oder aber auf einen Einheimischen, welcher unmittelbar die bezeichnete Richtung in sich aufgenommen hatte und ohne Umbildung sie hier zum Ausdruck brachte. Daß eins wie das andere sehr wohl möglich war, ist durch naheliegende Beispiele unterstützt.

Wiewohl die letzten Maßnahmen dem prächtigen Werke sehr wohl zustatten kamen, so erfordert dasselbe doch noch weiterer sorglicher Behandlung. Denn einmal wird das Eintränken mit Öl zu wiederholen sein, bis die Lauge völlig überwunden und das Holz gesättigt ist; dann aber sind noch eine Reihe von Beschädigungen zu ergänzen, deren Herstellung durch den Wert des kostbaren Gestühls entschieden gefordert wird.



Wandleuchter, Schmiedeeisen. H. 0,50. Original im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Nachgebildet von Paul Marcus, Kunstschlosser zu Berlin.



Fig. 1. Formen ägyptischer Thongefäße.

Wasser- und Trinkgefäße in Ägypten.

Von C. Heldermann.

Mit Illustrationen.

In einem Lande, dessen Gebiet in seiner südlichen Ausdehnung die heiße Zone noch berührt, wo acht Monate des Jahres die Sonne in ungetrübter Klarheit, aber auch ebenso ungemilderter Glut vom Himmel strahlt, wo nur in den Monaten Dezember und Januar, vielleicht auch noch im Februar, vereinzelte Regenschauer sich ergießen, ganze Regentage und Gewitter aber zu den größten Seltenheiten gehören, ist die Trinkwasserfrage naturgemäß von der größten Bedeutung. Aber auch in den Wintermonaten und zumal im März und April, wenn die bösen Wüstenwinde, die Chamsien, die Luft durchziehen und der Aufenthalt im Freien fast zur Unmöglichkeit wird, ist das Bedürfnis selbst der nicht arbeitenden Menschen nach Erfrischung durch kühlenden Trunk ein überaus großes.

Wasser spendet nun der heilige Nil von alters her in Hülle und Fülle, dasselbe ist, wie alle Welt weiß, in seinem natürlichen Zustande ganz besonders zu Zwecken der Landwirtschaft geeignet, oder vielmehr die unerläßliche Bedingung für Fruchtbarkeit und das Bestehen der Landwirtschaft in Ägypten überhaupt. Für die Bedürfnisse des täglichen Lebens läßt aber sein Zustand vieles zu wünschen übrig. Die Eingeborenen freilich sind in dieser Beziehung nicht heikel und begnügen sich vielfach mit dem Wasser, wie der Strom es bringt, zu allen Zwecken des Haushalts. In Kairo z. B., wo ein Bewässerungskanal, der Kalig, der vom Nil gespeist wird, die ganze Stadt durchzieht, zugleich dazu dienend, sämtlichen Unrat in sich aufzunehmen und abzuführen, wird dessen Wasser als Trinkwasser nicht verschmäht, im Gegenteil für sehr heilsam gehalten. Dem Europäer freilich graut's davor.

Für den Bewohner von Kairo giebt es zwei Wege, sich mit seinem Wasserbedarf zu versehen, entweder liefert denselben die „Compagnie des eaux" mittels Leitung, oder er ist wie von alters her auf den „Sakka" angewiesen, welcher das Wasser in einer „kirbe", d. i. einem Schlauch aus Esels- oder Ziegenfell, der in seinen großen Umrissen noch die Gestalt des Tieres deutlich erkennen läßt, auf dem Rücken in das Haus trägt. Vom Nil in die Stadt holen die Wasserträger dasselbe in Fässern, welche auf Rädern fortbewegt werden.

An Brunnen fehlt es, z. B. in Kairo, auch nicht, doch sind dieselben durchweg salzhaltig und haben die mittlere Jahrestemperatur, d. h. eine Wärme von 20° R.

Zum Nutzen und Frommen der Vorübergehenden, welche auf ihrem Wege der Durst überkommt, und für die Armen giebt es öffentliche Brunnen, „sebil", welche architektonisch ausgezeichnete, oft mit Luxus aufgeführte Bauten sind. Dieselben gehören milden Stiftungen an und sind mit den älteren Moscheen fast immer verbunden, häufig aber mit denselben außer Gebrauch gekommen und verödet. Zum direkten Trinken findet man nicht selten messingene Saug-

rohre, deren Mundstücke ohne weiteres aus der Wand des Brunnens, oft sogar eines großen oben geschlossenen steinernen Troges hervorstehen. Die Saugrohre sind für männiglich von der Straße vermittels einer Trittstufe zu erreichen. In dem Brunnen selbst wird das Wasser an die Außenstehenden von einem Diener ausgeteilt. Auch an Tränken für Zug-, Last- und Reittiere ist auf den Straßen vorgesorgt.

Das Filtriren des ins Haus gelieferten Wassers wird nun in sehr einfacher, aber wirksamer Weise bewerkstelligt. Das Filter selbst, „sihr“, besteht aus einem Gefäß von sehr porösem gebrannten Thon, wie es in Fig. 7 dargestellt ist. Dasselbe wird an einem möglichst kühlen und möglichst staubfreien Ort aufgestellt. Der Untersatz ist für den gewöhnlichen Araber aus rohen Stäben oder Eisen gefertigt. Für bessere Haushaltungen dient ein vom Tischler sauber hergestellter Kasten, welcher in seinem Deckbrett ein kreisrundes Loch hat, in welches das Filter hineinpaßt. Der Kasten, in welchem das untere spitze Ende des „Sihr“ hin-



Fig. 2. Formen ägyptischer Thongefäße

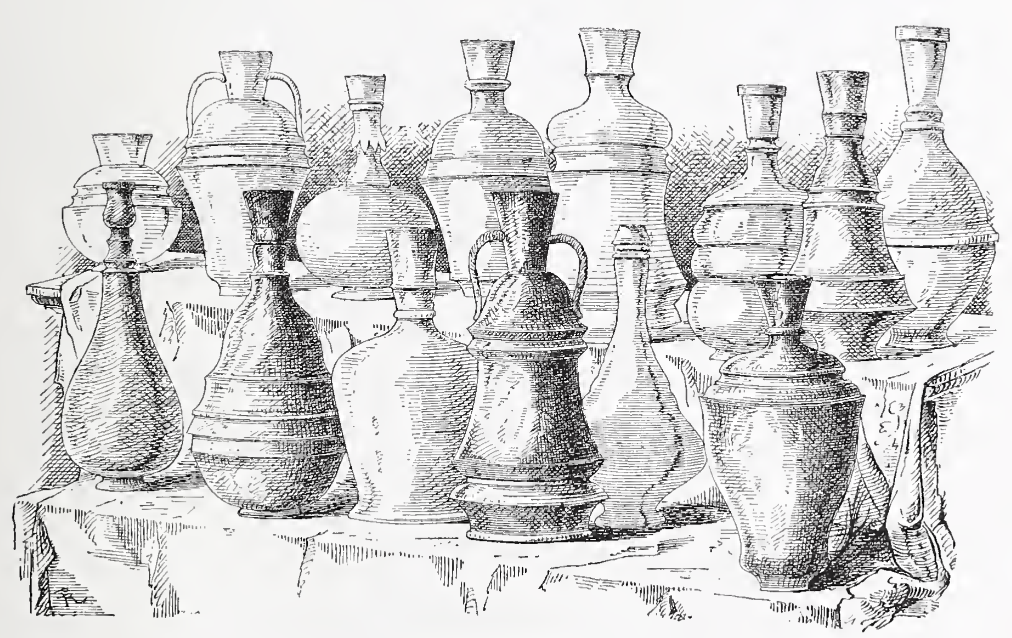


Fig. 3. Formen ägyptischer Thongefäße.

einragt und worin die Schale zum Auffangen des von der ganzen Oberfläche des Filters herabtropfenden Wassers sich befindet, ist an einer Seite mit einer Thür versehen, zum Hineinstellen derselben und Entnahme des filtrirten Wassers. Strengste Reinlichkeit ist hier natürlich erste Bedingung, das Produkt dann aber auch allen Bedingungen eines guten Trinkwassers entsprechend.

Die Form des Sihr genannten Filters ist eine sehr alte und war u. a. schon bei den Nabatäern im letzten Jahrhundert v. Chr. im Gebrauch [1]).

Auf der Insel Reichenau bei Konstanz in der Münsterkirche daselbst wird ein Krug von ähnlicher Form gezeigt, welcher in seiner gegenwärtigen Gestalt einen metallenen Untersatz mit gotischen Verzierungen besitzt. Der Untersatz verdankt sein Entstehen wahrscheinlich dem Umstande, daß die spitz nach unten zulaufende Form eine Auf-, beziehungsweise Aus- oder Schaustellung nicht gut ermöglicht. Der Tradition nach stammt dieser Krug von der Hochzeit zu Kana, was nicht unmöglich ist. Hauptform, wie oben beschriebener Sihr, Verzierung, schräge Kannellüren, Material, weißer Marmor, lassen bezüglich der Zeit und Landesüblichkeit nichts zu wünschen übrig.

1) Siehe: Euting, Nabatäische Inschriften, S. 12. Abbildung einer Opferscene, eingemauert im Kasr zu Teimâ. (Die Gefäße sind mit Henkel versehen.)

Nächst der Reinigung kam es nun darauf an, auf Mittel zu sinnen, besonders in der heißen Jahreszeit, das Wasser auf eine möglichst geringe Temperatur herunterzubringen, vor allem das Trinkwasser. Eis gab es natürlich in früheren Zeiten in Ägypten nicht, und auch heute noch ist dasselbe dem Unbemittelten und Landbewohner unerreichbar. Dafür besaßen aber augenscheinlich die Araber Ägyptens in früheren Zeiten, vielleicht auch schon die alten Ägypter, praktische Kenntnisse von der Kälteerzeugung auf dem Wege der Verdunstung. Mit anderen Worten, der Gebrauch irdener poröser Gefäße in ursprünglichster Beschaffenheit führte sie zu der Erkenntnis, daß das darin



Fig. 4. Formen ägyptischer Thongefäße.

aufbewahrte Wasser, besonders wenn dieselben dem Zugwind ausgesetzt wurden, der herrschenden Temperatur der Luft gegenüber eine erhebliche Abkühlung erlitt. Daß sie nicht allein mit der erkannten Thatsache sich begnügt haben, sondern auch dem Wesen der Sache auf die Spur gekommen sind, beweist der Umstand, daß sie sich klar bewußt waren, die Schnelligkeit und die Menge der Verdunstung entspreche dem Grade der Abkühlung. Sie strebten danach ihre Gefäße so einzurichten, daß durch eine vergrößerte Oberfläche so viel Wasser als möglich auf einmal zur Verdunstung gelangen könne, d. i. sie bildeten die Außenflächen der Gefäße in bauchiger, vielfach gewundener Form und versahen dieselben außerdem häufig mit gruppenweise parallel laufenden Einkerbungen,

wie sie an einzelnen Stücken in den Gruppenbildern angedeutet sind, nach der Theorie, welche die rippenförmige Oberfläche unserer modernen Heizkörper hat entstehen lassen. Ebenso ist bei der Fabrikation der Thongefäße von Alters her darauf Rücksicht genommen deren Porosität zu erhöhen dadurch, daß dem Thon bei der Schlemmung und Durcharbeitung, um denselben zu plastischer Bildung geeignet zu machen, ein gewisser Teil pulverisirter Kohle zugesetzt wird, welche nachher durch das Brennen im Ofen zerstört wohl als den Diener, sie bilden das gewöhnlichste und unentbehrlichste Hausgerät. Die Abwechselung der Form derselben ist nahezu unerschöpflich. In den Zeichnungen sind nur die Haupttypen wiedergegeben. Zur Aufnahme des Tropfwassers haben die Gullen einen Untersatz oder Teller von beliebiger Form und beliebigem Material. In den alten arabischen Häusern stehen dieselben in „Muscharabien" genannten aus gedrehtem Holzwerk bestehenden vorspringenden Erkern. Auf das Tropfwasser

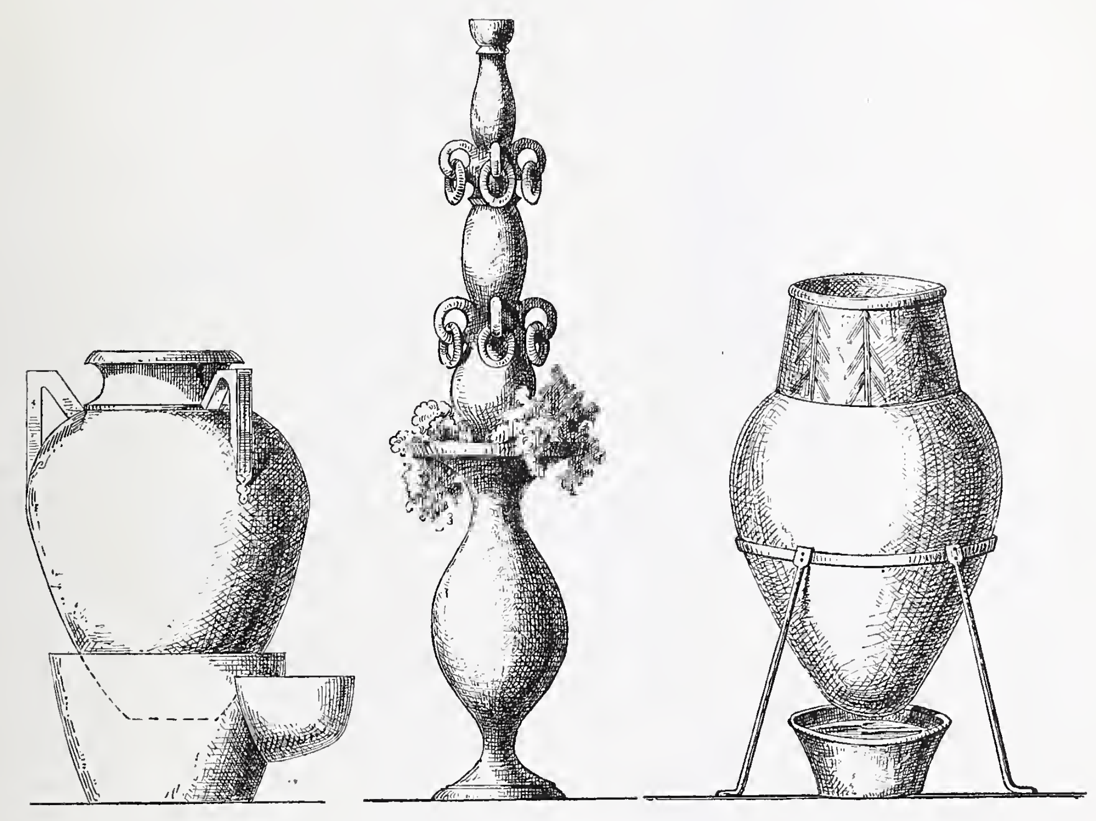


Fig. 5. Wasserbehälter mit Untersatz. Fig. 6. Arabisches Trinkgefäß. Fig. 7. Wasserfilter (Sihr).

wird. Hierdurch wird natürlich die Durchsickerungsfähigkeit des gebrannten fertigen Materials bedeutend vergrößert.

Die Abkühlung des Trinkwassers, im Sihr vorbereitet, wird in den sog. Gullen fortgesetzt, deren wichtigste Typen in den Figuren 1—4 dargestellt sind. Was den zu erreichenden Grad der Abkühlung betrifft, so habe ich bemerkt, daß bei einer Temperatur von 23° R. im Hause das Wasser im „Sihr" und in den Gullen nicht mehr als $15\frac{1}{2}$° R. besaß. Die Gullen dienen zugleich als Trinkgefäße für jedermann im Haus, den Herrn so- wird hier des herrschenden Durchzugs wegen keine Rücksicht genommen. Die Bezeichnung „Muscharabie" wird mit dem arabischen Wort aschrab, trinken, in Verbindung gebracht.

Die künstlerische Form, soweit von einer solchen die Rede sein kann, ist, von kleinen Verschiedenheiten abgesehen, stereotyp. Der Ursprung derselben reicht jedenfalls bis in das höchste Altertum hinauf, und welche Wandlungen auch im Laufe der Jahrhunderte oder vielleicht Jahrtausende sich geltend gemacht haben, so sind doch die Vorbilder der Antike in traditioneller Weise vererbt und bis auf

uns erhalten geblieben. Was davon altägyptischem Einfluß oder griechisch-römischer Kultur zuzuschreiben, ist wohl im einzelnen Falle nicht mit Bestimmtheit zu ermitteln, da die Grundformen ja nahezu sich decken. Schreiber dieses hat Gelegenheit gehabt, durch Vergleichung der im Museum ägyptischer Altertümer in Bulak bei Kairo an den dort aufbewahrten Gefäßen aus den älteren Kunstperioden des Nil-



Fig. 8. Arabischer Wasserkrug.

landes, der Anklänge viele zu entdecken und den Einfluß frühester Kunstentwickelung bis auf den heutigen Tag nach dieser Richtung festzustellen. Eine eingehende Erörterung hierüber an der Hand vergleichender Skizzen jedoch würde an dieser Stelle zu weit führen.

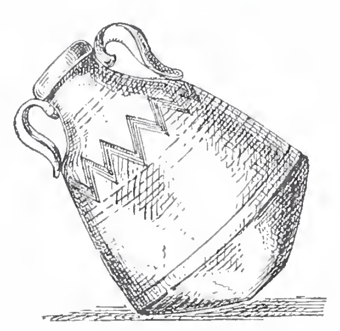


Fig. 9. Krug zum Wasserholen.

Die Höhe der gebräuchlichen Gullen bewegt sich zwischen 20—40 cm etwa, wozu die übrigen Dimensionen im Verhältnis stehen.

Bei dieser Betrachtung darf nicht unerwähnt bleiben, daß in der gegenwärtigen Beschreibung die in Siut in Oberägypten gefertigten fast in der ganzen Welt bekannten Thonwaren aus rotem und schwarzem, nach der Herstellung glänzendem und nicht porösem Material nicht eingeschlossen sind. Dieselben werden mit bei weitem größerem künstlerischen Aufwand hergestellt, zeigen aber, soweit ich bis jetzt habe beobachten können, nur griechisch-römische Formen und Verzierungen. Dieser Fabrikationszweig eignet sich für eine eingehende besondere Behandlung bei einer anderen Gelegenheit.

Die Verwendung von Gefäßen aus porösem gebrannten Thon für den Hausgebrauch findet sich auch in Arabien, von denen zwei Muster Fig. 6 u. 8 zur Vergleichung hinzugefügt sind. Fig. 8 von Djeddah ist ein gewöhnlicher Wasserkrug, 6 von Yemen ein direkt zum Trinken benutztes Gefäß von $^1/_2$ m Höhe. Letzteres verdankt seine Gestalt augenscheinlich der Abkühlungstheorie. Man sieht, den dortigen arabischen Künstlern haben nicht



Fig. 10. Wasserbehälter aus Marmor.

solche Vorbilder zur Verfügung gestanden wie ihren Landsleuten auf ägyptischem Boden. Die auf Fig. 8 befindlichen Warzen und sägenschnittartigen Figuren können als Verzierungen aufgefaßt werden, jedenfalls dienen sie aber auch dazu, die Oberfläche zu vergrößern und die Verdunstungsfähigkeit zu steigern.

Hauptfabrikationsort ägyptischer Thonwaren ist Kenneh in Oberägypten, von wo dieselben den Nil hinunter geschafft werden. Auch in Kairo wird die Anfertigung von Thongefäßen, wenn auch nur im kleinen, betrieben. Bei der Moschee Am'r in Alt-Kairo hat man Gelegenheit, eine kleine Töpferei in Augenschein zu nehmen. Auch in Kafr-Zayat in Unterägypten, nicht weit von Alexandria, giebt es Fabriken. Letztere liefern eine etwas schwerere Ware, welche sich durch eine rote Farbe auszeichnet.

Die Gullen von Kenneh haben nach dem Brennen eine grau-gelbe oder bräunliche Farbe,

welche ins Schwärzliche übergeht, je nachdem mehr oder weniger Kohle zugesetzt wurde.

Über die Fabrikation selber genügt zu berichten, daß der Thon, welcher aus dem Nilbett entnommen nach Zusatz von etwas feinerem Material in flachen Gruben eingeschlemmt und dort mit dem Kohlenstaub vermischt wird. Die Formung des Gefäßes geschieht auf der Töpferscheibe, welche im ganzen der unsrigen gleich ist. Der untere Umfang des sich drehenden Gestelles nur ist kleiner und die Scheibe steht nicht horizontal, sondern die Achse steht in einem Winkel zur horizontalen Ebene, ein wenig abwärts geneigt von dem sitzenden Töpfer. Die Drehung wird mit den Füßen bewirkt. Da die Gulle in der halben Höhe des Halses ein Sieb enthält, welches dem Ungeziefer sogar kleineren Insekten den Zutritt verwehrt, so bildet der Töpfer zuerst den Teil der Gulle bis zur Oberkante dieses Siebes, d. h. nach Fertigstellung des Bauches und etwa des halben Halsaufsatzes wird letzterer mit einem Thondeckel verschlossen und sauber abgedreht. Sodann wird der glatte etwas nach oben gewölbte Deckel mit einem spitzen Instrument an verschiedenen Stellen durchstochen, und noch dazu im Mittelpunkt mit einer Figur versehen, aus welcher man ein Vögelchen zu erraten die Erlaubnis hat. Letzteres bezeichnet der Araber mit „Fantasia“, denn alles, was Luxus oder auch nur überflüssig ist, heißt „Fantasia“: Feste, Aufzüge, Hochzeiten, Bilder, Kunstwerke — alles „Fantasia“. Ist die Gulle so weit gediehen, so wird der noch fehlende obere Teil aufgesetzt, und die Arbeit des Formens ist vollendet.

Das Brennen der Ware geschieht in sehr primitiv konstruirten Backöfen, welche mit Maisstroh, dessen Rückstand zugleich den Zusatz zum Thon liefert, geheizt werden. Das Brennen dauert nur wenige Tage und wird geregelt nach dem Grade der Hitze.

Figur 9 ist ein Krug zum Wasserholen, arabisch ballas. Frauen tragen denselben auf dem Kopfe, mit der einen Hand einen Henkel erfassend.

Figur 5 und 10 sind Wassergefäße, welche heutigentags nicht mehr im Gebrauch sind. Man findet sie hier und da noch in den Moscheen. Dieselben bestehen aus zwei Teilen, dem eigentlichen Wasserbehälter (sallâa) und dem Untersatz (mehalla). Der Untersatz erfüllt den Zweck, das heruntertröpfelnde Wasser nicht auf den Boden gelangen zu lassen und den Behälter vor etwaiger Unreinigkeit des letzteren zu schützen. Das Material ist weißer Marmor. Fig. 9 ist bemerkenswert wegen der Henkel, welche in der Regel zerstört sind und die Form nicht mehr erkennen lassen. Fig. 10, leider ohne Untersatz, imponirt durch seine reichen Ornamente. Die am Halse befindlichen Reste kufischer Schrift zeugen von hohem Alter (10. Jahrhundert oder noch früher vielleicht). Bemerkenswert ist die Darstellung von Fischen am Fuße — handelt es sich hier um eine bloße Hinweisung auf den Inhalt des Gefäßes oder ist es eine bewußte oder unbewußte Erinnerung des christlichen Symbols, zu welchem das griechische Wort *ΙΧΘΥΣ* (Fisch) den Anlaß gegeben?

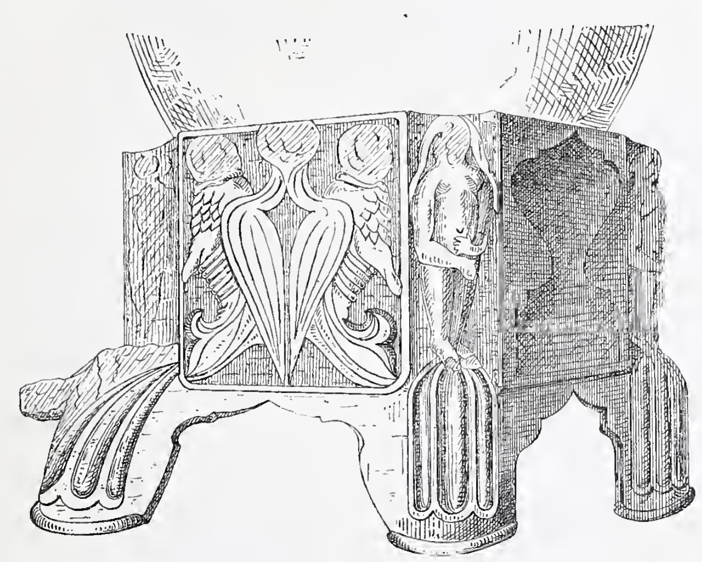
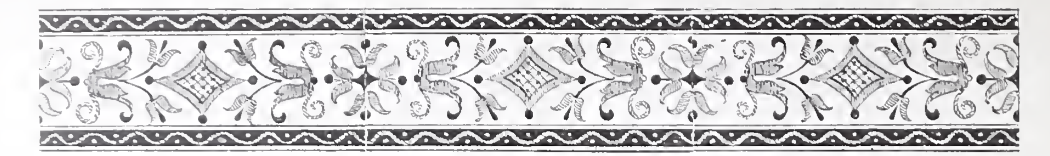


Fig. 11. Untersatz für ein Wassergefäß.

Fig. 11 endlich stellt einen Untersatz dar, den ich erst vor kurzem in der Moschee Kadi Yehia Sin-ed-din aufgefunden. Derselbe ist ebenfalls von Marmor, leider aber in seinem figürlichen Schmucke arg mitgenommen. Ganz zerstört sind die oberen Teile (Köpfe?) der Wappenfigur und die Köpfe der menschlichen Gestalt an den vier Ecken. Es ist das erstemal, daß mir in Kairo an den arabischen Kunstwerken die Darstellung einer menschlichen Figur zu Gesicht kommt.



Stickerei auf roter Seide. Sechzehntes Jahrhundert.

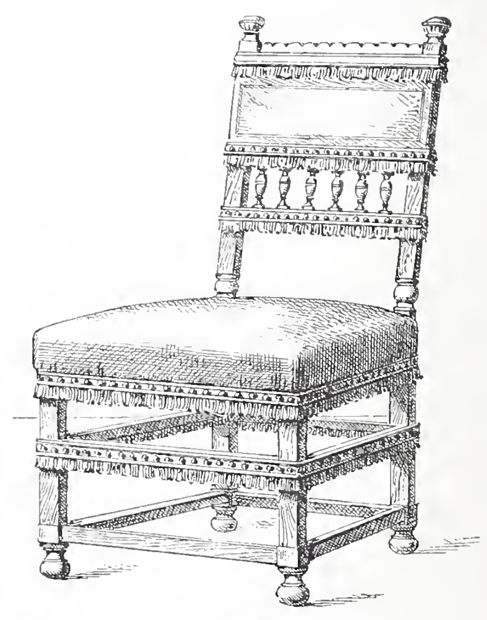
Bücherschau.

Moderne Sitzmöbel von Eugene Prignot. 25 Tafeln. Fol. Berlin, C. Claesen & Co.

F. L. Wenn unsere moderne Dekorationskunst auch mit ängstlicher Genauigkeit über das Zusammenpassen derjenigen Möbelstücke wacht, welche zu einer „Garnitur“ gehören, so hat sie dies Gesetz gänzlich außer Kraft gesetzt den Sitzmöbeln gegenüber: es gehört zu einer „chiquen“ Einrichtung, daß im Salon, Musiksaal u. dergl. womöglich nicht zwei Sitzmöbel einander gleich sind. Man sieht daher in diesen Räumen die Phantasie der Tapezirer bis zur Erschöpfung angestrengt, um Stühle, Hocker, Puffs, Pates, Vis-à-vis, Dos-à-dos und wie diese Dinge alle heißen, in immer wechselnder Form und Ausstattung zu erfinden. Man ist also in diesem Falle entschuldigt, wenn man das abgebrauchte Wort von dem „tiefgefühlten Bedürfnisse“ wirklich einmal auf eine Sammlung anwendet, die über sechzig Motive von Sitzmöbeln darbietet und einen Künstler zum Autor hat, dessen Name sich von vornherein des besten Klanges unter den praktischen Dekorateuren erfreut.



Lehnstuhl, Stil Louis XIV. Entworfen von Prignot und Remon.



Stuhl im Renaissance-Stil. Entworfen von Prignot und Remon.

E. Prignot, in diesem Falle von Remon unterstützt, ist, was seinen Stil anbelangt, Eklektiker im weitesten Sinne. Dem Franzosen wird es ziemlich leicht gemacht, Eklektiker zu



Kanapee. Entworfen von Prignot und Remon.

sein: er hat sein halbes Dutzend Stilarten, von denen jede irgend ein ganz bestimmtes Merkmal besitzt. Er hat nun dies Merkmal irgend wo anzubringen und kann mit Ruhe die Stilbezeichnung darunter schreiben. Wenn er beispielsweise eine etwas unverstandene Gotik macht und irgend wo eine Renaissancekonsole dazwischen schmuggelt, so heißt das Louis XII., viereckige Beine, die oben sich zu einem mit Muscheln verzierten Wulst verdicken, geben ein Recht auf die Unterschrift Louis XIV. Außer den nach den französischen Königen benannten Stilen giebt es noch „Style anglais", der dadurch bezeichnet wird, daß man möglichst viel gedrechselte Einzelheiten von schwacher Ausladung anbringt, und „Style fantaisie" oder „moderne", als dessen Merkmal die unzerschnittene lange Zeugbahn zu bezeichnen ist, welche wie ein Handtuch an irgend einer möglichst unmotivirten Stelle aufgelegt, verknotet, um- und durchgeschlungen wird. Diese scharfe, wenn auch etwas äußerliche Unterscheidung der Stile ist unzweifelhaft etwas, was von dem Dekorateur verlangt wird, um ihm seinen Verkehr mit dem Besteller zu erleichtern; wir können bei dem vorliegenden Werke hierüber als über eine nebensächliche Beigabe hinwegsehen, weil Prignot es versteht, im allgemeinen die Geschmacklosigkeiten zu vermeiden, die mit der gewaltsamen und äußerlichen Stilcharakterisirung verbunden sein können. Guter Geschmack ist ganz entschieden das, was Prignots sämtliche Erfindungen auszeichnet, und es ist sicher keine kleine Anerkennung für das vorliegende Musterbuch, wenn man behaupten kann, daß drei Viertel der vorgeschlagenen Muster in der Ausführung eine gute Figur machen werden. Am wenigsten glücklich sind vielleicht die als „Phantasiestühle" bezeichneten Möbel, weil hier ein Haschen nach Originalität manchmal selbst auf Kosten der Benutzbarkeit sich geltend macht. Weitaus am gefälligsten sind diejenigen Formen, die sich in diskreter, oft recht selbständiger Weise an gute Vorbilder der Renaissance und des Barocko anlehnen; ebenso die wesentlich in Polsterarbeit gehaltenen Sitze im Rococostil.

Ein Vorwurf, der die meisten unserer Sitzmöbel trifft, sei bei dieser Gelegenheit angedeutet, weil er auch gegen den größten Teil der hier dargestellten Stühle und Sessel erhoben werden kann: unsere Stühle haben fast immer nur eine Vorderfront, als ob sie bestimmt wären, wie ein Büffett, eine Kommode, fest an der Wand zu stehen. In der That ist ein guter Teil der alten Stühle und Sessel die uns zu Vorbildern dienen, dazu bestimmt gewesen, die Wände der Galerien und Vorzimmer in fürstlichen Schlössern zu dekoriren, und konnte in dieser Verwendung eine ausgebildete Rückseite wohl entbehren. Die Stühle unserer Speisezimmer jedoch, welche, um die Tafel gereiht, dem Beschauer nur diese Rückseite zukehren, verlangen für die letztere entschieden mehr Aufwand an Dekoration, als ihnen meist zugebilligt wird, und ebenso dürfen Salonmöbel, die regellos um die verschiedenen „Etablissements" gruppirt werden, keine vernachlässigte Rückseite haben. Daß unser Auge sich an diesen Fehler so vollständig gewöhnt hat, beweist nichts für denselben; jedenfalls hat auch die Vorzeit Sitzmöbel gekannt, an welchen Vorder- und Hinterfront mit gleichmäßiger Kunst durchgebildet waren. Eins der schönsten Beispiele sind die bekannten Stühle Kurfürst Christians I. von Sachsen, von welchen jetzt noch einige im Historischen Museum in Dresden erhalten sind.

Kunstgewerbliches aus der vom Mährischen Gewerbemuseum im Jahre 1885 veranstalteten Ausstellung von Waffen, Kriegs- und Jagdgeräten. Herausgegeben vom Mähr. Gewerbemuseum unter dem Direktor August Prokop, beschrieben von Wendelin Boeheim. Brünn, Selbstverlag des Museums. Fol. 28 S. u. 27 Taf.

M. R. Die Rührigkeit des Mährischen Gewerbemuseums hat in kurzer Zeit drei Spezialausstellungen arrangirt, über welche im Kunstgewerbeblatt berichtet ist, und über jede derselben eine umfassende Publikation veröffentlicht. Auch über die Waffenausstellung ist von uns eingehend referirt worden. Die Erinnerung an diese Ausstellung soll die vorliegende Publikation festhalten.

Die aufgenommenen Gegenstände sind fast sämtlich Musterstücke, welche durch den vortrefflichen Text von Boeheim erst ins rechte Licht gesetzt werden. Jede merkwürdige oder seltene Form wird historisch entwickelt, jeder Hinweis auf den Meister aufgenommen und geprüft. Entweder gelingt es, den Namen festzustellen

oder die künstlerische Qualität durch Heranziehung verwandter Stücke zu bestimmen. So wird jedem Objekte gleich seine Stelle in der geschichtlichen Entwickelung angewiesen. Da bei Herstellung von Waffen gleich von vornherein sehr oft mehrere Künstler an einem und demselben Werke beteiligt sind und außerdem Gewehre wie Degen öfteren Umarbeitungen ausgesetzt sind, bald ist neue Schäftung nötig, bald muß das Schloß nach einer neuen Erfindung umgearbeitet werden, bald soll eine alte bewährte Klinge einen neuen Griff bekommen oder ein kostbarer alter Griff wird auf eine moderne Klinge gesetzt, so ist auf diesem Gebiete eine sichere Führung nötiger als auf vielen anderen. Wir lernen Arbeiten kennen von Johannes Berns in Solingen, einem Meister, der in Cronau's Arbeit über Solingen fehlt, ferner von Francesco Bis in Madrid 1734, der die für ein Schießgewehr immerhin merkwürdige Devise Hercules audet gewählt hat, wenn auch Herkules immer in Waffenverzierungen eine große Rolle spielt. Leider ist Berns nur der Verfertiger der Klinge, nicht des Griffes und Bis der Meister des Laufes und der Beschläge, nicht aber der schön eingelegten Schäftung. Vielleicht kann man sie dem Pariser Chasteau um 1730 zuschreiben, von dem ein Stück auf Taf. VI abgebildet wird. Zu dem Pürschgewehr auf derselben Tafel mit der hübschen Verzierung am Anschlage und zu dem auf Tafel XIX abgebildeten finden sich Gegenstücke in der Karlsruher Sammlung, die einen noch nicht gehobenen kostbaren Schatz für Waffenkunde besitzt. Schild und Sturmhaube Taf. X werden auf Grund stilistischer Vergleiche Lucio Piccinino in Mailand zugeschrieben. Von dem bekannten Wolfszeichen wird bemerkt, daß es die alte Passauer Marke sei, deren sich seit dem 17. Jahrhundert die Solinger in unrechtmäßiger Weise bedient hätten. Die reichgeschnitzte Schäftung eines Radschloßgewehres wird durch die Chiffre (zwei in einander geschobene M) auf den famosen Michael Maucher von Schwäbisch-Gmünd zurückgeführt und zugleich eine ganze Reihe seiner Arbeiten namhaft gemacht, welche die bereits bekannte Liste der Münchener Stücke in erfreulicher Weise ergänzen.

Das feine Jagdgewehr des Fürsten Liechtenstein, in drei Aufnahmen vorgeführt, wird als Replik eines Stückes in den Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses erkannt und als deutsche Arbeit angesprochen.

In dieser Weise verbreitet sich der Text über jedes einzelne der vorgeführten Stücke und macht die Publikation zu einem wertvollen Buche über den künstlerischen Teil der Waffenfabrikation.

Ornamentale Fragmente für das Kunstgewerbe, herausgegeben von Th. v. Kramer und W. Behrens. Kassel, Verlag von Th. Fischer. Lieferung 1—2. 20 lithographirte Tafeln in Folio. Zunächst auf 10 Lieferungen zu je 4 Mark berechnet.

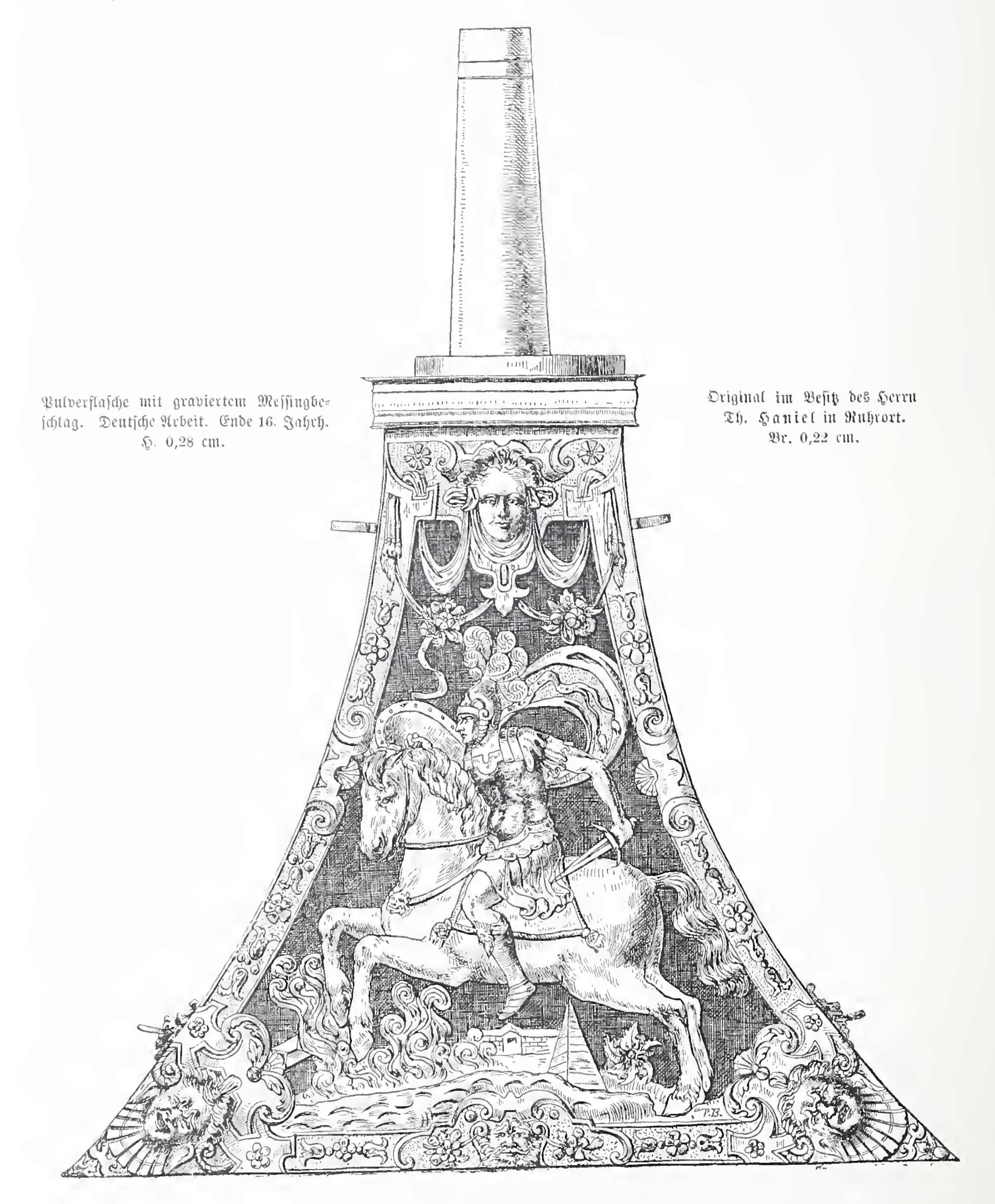
F. S. — Für denjenigen, der sich zum kunstgewerblichen Zeichner ausbilden will, ist es zweifellos notwendig, ornamentale Detailstudien zu machen. Aus diesem Grunde wird ein Werk, welches hierzu Material und Anleitung bietet, freudig zu begrüßen sein und zwar auch dann, wenn wie in der vorliegenden Publikation dieses Material in willkürlicher Aufeinanderfolge ohne ein bestimmtes System geboten wird.

Das in den zwei ersten Lieferungen Enthaltene setzt sich zusammen aus Akanthuspartien, Fruchtgehängen, Fratzen, Masken, Delphinen und anderem pflanzlichen und figuralen Detail, aus Vasen- und Füllhornbildungen, Schriftbändern u. s. w. Die Motive sind gut gewählt und die Darstellung ist für das Kopiren in Skizzirmanier gerade die richtige. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß die etwas einseitige und gar zu subjektive Auffassung auffallen muß. Das Ornament wird nicht etwa so wiedergegeben, wie es die einzelnen Kunstepochen behandelt haben, sondern in einer ganz bestimmten Art von spezifisch modernem Charakter, die in vieler Hinsicht an die zur Zeit von verschiedenen Münchener Künstlern beliebte Zeichnungsweise erinnert. Es ist ja eine bekannte Thatsache, daß nicht nur jeder Künstler seinen besonderen „Strich" zu haben pflegt, an dem man seine Erzeugnisse sofort wiederkennt, sondern daß auch ganze Zeitepochen sich gewöhnen, subjektiv zu sehen und subjektiv darzustellen. Für diese Behauptung möge ein Beispiel statt vieler genügen. Betrachten wir die Darstellung der Ruinen eines antiken Bauwerkes, wie sie die Künstler der Renaissance uns bieten, oder wie sie die Meister des Rococo

uns vorführen, und vergleichen wir dieselben mit den Aufnahmen eines modernen Architekten, dreimal dasselbe und doch dreimal grundverschieden. Jeder Darsteller hat, ganz abgesehen von der ihm persönlich eigenen Subjektivität die Sache mit den Augen seiner Zeit gesehen und dem entsprechend wiedergegeben.

Anerkennen wir diese Eigentümlichkeit auch als eine berechtigte, weil sie natürlich ist, so läßt sich doch in Bezug auf die vorliegende Veröffentlichung die Frage aufwerfen, ob nicht gerade für ein Schulwerk eine etwas allgemeinere Auffassungsweise angezeigt erschiene.

Fassen wir das Urteil über diese „ornamentalen Fragmente“, ohne die guten Seiten der Publikation zu verkennen, in folgendes zusammen: das Werk hat etwas Fragmentarisches. Die Herren Herausgeber werden dies in Anbetracht des von ihnen gewählten Titels wohl nicht als Vorwurf betrachten.



Pulverflasche mit graviertem Messingbeschlag. Deutsche Arbeit. Ende 16. Jahrh. H. 0,28 cm.

Original im Besitz des Herrn Th. Haniel in Ruhrort. Br. 0,22 cm.

Notizen.

Einer unserer verehrten Mitarbeiter giebt in der Darmstädter Zeitung folgenden interessanten Bericht über:

Das deutsche Kunstgewerbe auf dem Ozean

den wir für interessant genug halten, um ihm an dieser Stelle abzudrucken.

„Ein alter guter Glaube lehrt uns, daß mächtige politische Ereignisse, große nationale Kämpfe, welche die Entwickelung der Menschheit in ungewohnte Bahnen lenken und den Völkern neue Aufgaben und Ziele zuweisen, auch auf die Phantasie einen nachhaltigen Einfluß üben, Wesen und Richtung der Kunst mitbestimmen.“ Mit diesen Worten Springers läßt sich füglich die Bewegung kennzeichnen, welche vor nicht langen Jahren das deutsche Kunstleben erfaßt und auf einzelnen Gebieten, wie in der Architektur und namentlich im Kunstgewerbe so erfolgreich umgestaltet hat. Aus einem inneren Zuge hervorgegangen und von begeisterter Empfindung getragen, gestützt durch den Anschluß an die Vorbilder einer großen Vergangenheit, geläutert endlich durch redliche Vertiefung in die vielseitigen Aufgaben, ist der Aufschwung zu einer solchen Mächtigkeit gediehen, daß er die breitesten Schichten erfaßt hat. Fast giebt es kein Gebiet, das nicht die wohlthätigsten Anregungen erführe. Allerwärts schmückt sich bereits das Leben des Volkes mit den Fortschritten der kunstgewerblichen Richtung, und teilweise nicht ohne Neid erkennt das Ausland in diesen Kundgebungen auf dem Felde des Geschmackes neue Siege des deutschen Geistes. Als man in Frankreich unter Ludwig XV. den Rückgang der großen Kunst besorgte, wendete Blondel, einer der begabtesten Künstler der Zeit, sich an den Träger der höchsten Macht, daß er dem Niedergang der Kunst steuere. Wie ganz anders, wenn in freier Thätigkeit die in unserem Volke ruhenden Kräfte sich anspannen und im Ringen nach den Gütern der Zeit auch die Entfaltung der künstlerischen Anlagen pflegen. Ein ähnlicher Zug ließ einst unsere deutschen Kaufleute ihre Kauf- und Lagerhäuser zu bleibenden Denkmalen der Kunst gestalten. Ihre Niederlagen in der Fremde waren der Stolz der Nation: in London verkündete der Stalhof den Ruhm der Hansa; in Venedig schmückten Wandbilder die Außenseite der Herberge der deutschen Kaufleute, und das Innere barg Dürers köstlichstes Tafelbild in der Kapelle. Und wieder eröffnen die unternehmungsreichen Kaufherren in der alten Hansestadt Bremen der deutschen Kunst ein Gebiet, das ihr seither verschlossen war: die künstlerische Ausstattung der großen Schnelldampfer des norddeutschen Loyd.

Längst durch Stärke, Schnelligkeit und mustergültige Führung ausgezeichnet, werden die Schiffe des norddeutschen Loyd künftig auch die Ehre des heimischen Kunstgewerbes in ihrer wohnlichen Ausstattung würdig vertreten. Geschieht es doch jetzt zum erstenmal, daß deutsche Arbeit und deutsche Kunst in jene Räume ihren Einzug hält, nachdem dieselben seither gewohnheitsmäßig im Auslande waren eingerichtet worden. Dabei handelte es sich keineswegs darum, den seither eingehaltenen Weg nachzutreten und in zwar gediegener, aber knapper, kühler Form sich in dem begrenzten Rahmen der Aufgabe zu bewegen, sondern frischen Zug hineinzutragen und selbst die Ausgestaltung von Schiffsräumen in flotter künstlerischer Weise zu lösen. Im Äußeren künden freilich die eisernen Schiffsungeheuer in allen Linien nur geschlossene Kraft und gesteigerte Ansprüche an ihre Schnelligkeit. Nicht immer entbehrte der Bau des Schiffes des künstlerischen Schmuckes. Vom Bucentaur des Dogen von Venedig bis zu den Dreimastern der spanischen und nordischen Flotten waren sie alle im Geschmack der Zeit mit bildnerischem und malerischem Schmucke reich versehen: die Seestücke der van der Velde u. a. zeigen uns ihren barocken Aufbau von Gold und Farbe strahlend. Lange hatte die kühle Nützlichkeit jegliche Kunst vom Bord der Schiffe verbannt, und fast wollte es scheinen, wie wenn die Schnellschiffe unserer Zeit recht eigentlich mit der Kunst auf immer gebrochen hätten. Polirte Hölzer, glänzend gestrichene Flächen, blank gescheuertes Metall bildeten den Inbegriff jeglicher Schiffsausstattung. Und nun wird mit jener puritanischen Überlieferung gründlich aufgeräumt: reichentwickelte Formen, mannigfacher Schmuck an Farbe und Gold, die Behaglichkeit eines hochentwickelten Geschmackes zieht in jene Räume ein, welche auf die Dauer der

Reise einer bunten Gesellschaft als Heim zu dienen bestimmt sind. In der That eine neue, eigenartige Aufgabe. Galt es doch in Räume von ganz unregelmäßiger Gestaltung und ungünstigen Verhältnissen, wie solche der Bau der Schiffe bedingt, sich zu schicken und ihnen Formen anzupassen, welche unter ganz anderen Voraussetzungen sich entwickelt haben. Allein auch dafür bot das unerschöpfliche Füllhorn der Kunst die entsprechenden Lösungen, die in den Skizzen des feinsinnigen Architekten Poppe in Bremen ihren ersten Ausdruck fanden. In den ausgedehnten Werkstätten von A. Bembé zu Mainz fügt sich danach eben die glanzvolle vielgestaltige Ausstattung zusammen, welche für den neuesten Lloyddampfer, der vorläufig die Nummer 310 trägt, bestimmt ist; die Arbeiten für zwei weitere Schiffe sind bereits in Angriff genommen.

Die Ausstattung umfaßt die drei großen, dem gesellschaftlichen Bedürfnis und Verkehr gewidmeten Räume des Schiffes. Dieselben sind derart angeordnet, daß der Speisesaal zuunterst in dem Schiffskörper liegt, während die beiden anderen Räume, der Damen- und der Herrensaal, in dem Ausbau über Deck sich befinden. Über bequeme Treppen gelangt man in jedem Stockwerke zu abgeschlossenen Vorplätzen, welche den Zugang zu den einzelnen Sälen vermitteln.

Betreten wir zuerst den Speisesaal, der zugleich der größte Raum ist. Seine Maße betragen 15,30 m Länge auf 14 m Breite, so daß bequem für 100 Personen Sitzplätze bei Tisch darin verteilt sind.

Knüpft sich an Schiffsräume auch unmittelbar die Vorstellung von drückender Enge, so ist in der Anordnung des großen Speisesaales jener Mißständlichkeit in glücklichster Weise begegnet, soweit es überhaupt unter den gegebenen Verhältnissen möglich. Aus den Längsseiten treten nämlich Scheidewände vor, die als Stützen der Decke von baulicher Bedeutung sind, anderenteils aber in wohlthuender Weise die seitlichen Teile des Raumes gliedern, so daß daraus nur nach der Mitte offene Kojen entstehen, in welchen gruppenweise sechzehn Tische für kleinere Gesellschaftskreise angeordnet sind. Zwei durchlaufende Tafeln nehmen den mittleren Raum ein. Der Saal bewahrt damit im Überblick seine volle Ausdehnung; der Dienst vollzieht sich ohne Störung, und dennoch ist eine Gliederung im räumlichen Sinn wie nach dem gesellschaftlichen Erfordernis erzielt.

Gleich wirksam greifen in die Erscheinung des Saales die beiden Luftschachte ein, welche die Decke in der Mitte durchbrechend durch die beiden darüber liegenden Stockwerke aufwärts steigen. Der größere dieser Lichtschachte gewährt durch seine eiförmige Öffnung zunächst Einblick in den Saal des Mitteldecks. Reiche schmiedeeiserne Geländer durch schwere Stoffe verdichtet umgeben die Öffnung. Aufwärts ist der Schacht gegen den Herrensaal geschlossen und zieht sich auf vierseitige Grundform zusammen. Als wahres Schmuckstück ist gerade dieser Teil ausgebildet. Schönheit und Nützlichkeit reichen sich in der That hier die Hand. Luft und Licht werden durch beweglichen Verschluß von farbigem Glas vermittelt. Der Schacht selbst ist als Kuppelbau gestaltet. Über stattlichem Sockel erheben sich glatte Pilaster in Doppelstellung. Bogennischen spannen sich dazwischen ein. Ein hohes Kehlgesims leitet zum Abschluß über. Die Nischen sind für reichen Bildschmuck bestimmt. In den Zwickeln über denselben lagern geflügelte Genien, die in flotter Behandlung vollrund hervortreten. Weitere bildnerische Einlagen beleben die abschließende Kehle. Gold und Farbe erhöhen die feine, festliche Wirkung dieses kleinen Kuppelbaues. Die glänzende Begabung der Meister des 18. Jahrhunderts, wie Tiepolo, hat oft die Wirkung von Kuppelbauten in geistvollen Skizzen auf die Leinwand gezaubert; hier haben wir in der That einen ähnlichen Anblick, der nicht nur auf Farbe und Schein, sondern auf greifbarer Wirklichkeit beruht. In sich ist die Lösung und Durchbildung dieses Luftschachtes eine allerliebste Leistung; im Zusammenhang mit den Räumen, welche auf sie münden, erscheint deren Behandlung in ihrer vollwertigen Bedeutung. Die Säle gewinnen damit eine Befreiung von der lastenden Enge; ein anmutender Ausblick hebt die Empfindung und gewährt den Reiz einer vielfach wechselnden Durchsicht.

Wir haben damit in gewissem Sinne bereits vorgegriffen und andeutungsweise die Geschmacksrichtung berührt, in welcher die Ausstattung überhaupt gehalten ist. Die gebogenen Formen des Schiffskörpers waren hier im wesentlichen ausschlaggebend. Formen von strenger, geradliniger Art waren zum voraus ausgeschlossen. Überdies legte die Rücksicht auf Gewöhnung und Bequemlichkeit der Reisegesellschaft es nahe, jene Vorbilder heranzuziehen, welche vorwiegend einer verfeinerten Gesellschaft eigen waren. Die Wahl konnte nicht schwer sein. Der Zierstil des vorigen Jahrhunderts, wie er gerade auf deutschem Boden z. B. im Schlosse zu Bruchsal ausgebildet ist, bot die günstigsten Lösungen. So sind denn die Wände des Speisesaales, sowie des darüberliegenden Damensaales in jenem Geschmacke behandelt, der einerseits alle tragenden und teilenden Glieder in ihrer Bestimmung entsprechend ausbildet, in der Schmückung mit bildnerischem und malerischem Zierat aber jene freien und spielenden Formen verwendet, welche als Rococo eine Summe von reizenden Lösungen zuläßt. Sämtliches Holzwerk ist weiß getönt; geschnittenes Ranken- und Muschelwerk umgrenzt die Felder und zerlegt sie in gefälliger Weise; fein gezeichnete und in zarten Tönen ausgeführte Masken und Grotesken schmücken Zwickel und Zwischenglieder. Die behaglichen Sitzmöbel mit ihren schwellenden Rücklehnen sind mit schwerem Seidendamast bezogen, dessen duftige Stimmung sachmännisch mit „zerdrückten Erdbeeren" bezeichnet wird. Die lichte Haltung der Wände wird durch Spiegel und Bildeinlagen unterbrochen; ebenso ist die Felderdecke mit Bildern geschmückt. Bemerken wir gleich, daß die Aufgaben für die bildliche Ausschmückung in den Händen hervorragender Künstler, wie A. Fitger in Bremen und Lesker in München, ruht, welche in besonderer Weise zur Lösung solcher Aufgaben berufen sind und in rühmlicher Bereit-

willigkeit mit dem Kunstgewerbe in die Lösung der gemeinsamen großen Aufgabe eingetreten sind.

Von der Hand Leskers sind bereits vier große, halbrund geschlossene Bilder eingetroffen, die ihre Stelle in dem größeren Lichtschachte finden. Sie versinnbilden in fein empfundener Weise die vier Tageszeiten in Gestalt fast lebensgroßer weiblicher Genien. Der Morgen, „rosenfarben" überhaucht, strebt aus der Dämmerung blütenstreuend auf; der Tag strahlt in goldener Fülle auf blauem Himmelsgrunde; der Abend senkt sich in duftige Schatten, und in reizender Bewegung hüllt die Nacht in kühler Tönung schlafende Kindergestalten in ihren Schleier. Lesker bewährt auch hier in Erfindung und Farbe sich als glänzendes Talent, der den großen Meistern der dekorativen Kunst manches Geheimnis abgelauscht hat. Neben den prächtigsten koloristischen Wirkungen ist die Zeichnung mit vollendeter Sorge durchgebildet, so daß diese Schöpfungen eines so bedeutenden Künstlers in jeder Hinsicht würdig sind.

Von A. Fitger sahen wir bereits zwei Bilder für die Ausstattung des folgenden Dampfers. Da dieselben als Bruchstücke eines geschlossenen Gedankenkreises erscheinen, verzichten wir vorerst auf deren nähere Besprechung. Daß auch sie den geistvollen Künstler auf der Höhe zeigen, ist kaum nötig besonders hervorzuheben.

Doch nun zu den Einzelheiten. Von der Treppe herabsteigend, deren wuchtige Pfosten zugleich die Decke stützen, treffen wir rückwärts das Büffett quer über die ganze Breite des Saales in Verbindung mit dem Anrichtedienst. Innerhalb des Saales sind sämtliche freien Sitze am Boden befestigt; die lästige Einrichtung der langen Bänke mit beweglichen Lehnen ist gänzlich vermieden. Alle Polsterungen sind übrigens zum Zweck der Reinigung zum Abnehmen eingerichtet. Zum Bodenbelag sind echte Smyrnateppiche verwandt, die durch Kautschukdecken können geschützt werden. Für die Beleuchtung sorgen 50—55 elektrische Lampen. In der Stirnwand des Saales hat ein Pianino zwischen zwei reich ausgebildeten Schränken Platz gefunden. Der gewaltige Mast, welcher den Raum durchbricht, ist mit gepolsterter Verkleidung und um den Fuß mit Sitzbänken versehen.

Im Damensaal, der eine Länge von 11 m auf 6 m Breite hat, gliedern Scheidewände von geringer Tiefe die Wände, so daß auch hier wieder die trauliche Vereinigung in Gruppen ermöglicht ist. Die Stirnwand öffnet sich in zwei Doppelthüren, zwischen denen Spiegel sitzen. Wände und Decke sind gleichfalls durch reichen Schmuck an Bildern und Spiegeln ausgezeichnet. In einiger Entfernung von dem mit Balkongittern geschlossenen Lichtschachte zieht sich um denselben ein reichgepolsterter Divan. Elektrische Beleuchtung wie Schellenvorrichtung sind auch hier angebracht.

Der Herrensaal, ebenfalls 11 m lang und 6 m breit, ist mit Rücksicht auf seine Benutzung als Rauchsaal in naturfarbenen Hölzern ausgestattet. Nußholz mit Palissandergrund und echten Holzeinlagen in entsprechend strengeren Formen sind zu einem ernsten, stimmungsvollen Ganzen verbunden. Ein abgeschlossener Vorplatz vermittelt die Verbindung mit dem Promenadedeck.

Wie ganz anders gestaltet sich heute die Fahrt auf den prächtigen Schiffen des norddeutschen Lloyd als ehedem. Der ganze Komfort des modernen Lebens begleitet den Reisenden. Gesellschaftliche Anknüpfungen gestalten sich bei der Seefahrt leichter noch als sonst unterwegs. Im heiteren Austausch verfliegen die Stunden. Die anmutenden Räume vereinigen zu den Mahlzeiten die Gesellschaft in bunter Reihe; in den gesonderten Sälen entwickelt sich dann der engere Verkehr. Günstige Zeit sammelt die Gesellschaft an Deck. Lesend, plaudernd und rauchend füllt man die Stunden. Das ewige Spiel der Wogen regt an und beruhigt zugleich den ewig geschäftigen Sinn. Licht und Wolken leihen dem Bilde Stimmung. Fast möchte man vergessen, welch unsicheren Elementen man sich vertraut hat.

Mit freudiger Hoffnung begleiten wir das stolze Schiff, wenn es zum erstenmal nun hinausträgt den Erfolg des deutschen Kunstgewerbes — auf hohe See.

Rd. **Bremen.** Der Jahresbericht des Gewerbemuseums über das Jahr 1885 giebt ein umfassendes Bild von der Entwickelung des Instituts. Die Sammlung ist in den neuen Räumen sehr stattlich untergebracht, auch beginnt das Publikum regeren Anteil an den Bestrebungen des Instituts zu nehmen; weiter anregend sollen die mit Beginn d. J. erscheinenden „Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen" wirken. Verständigerweise sucht man in Bremen die in öffentlichem Besitz befindlichen kunstgewerblichen Gegenstände zu vereinigen, wovon der Bericht ausdrücklich Akt nimmt. Auch Geschenke gingen der Sammlung zu, die im ganzen von 6298 Personen besucht wurde. Der Bericht giebt noch Rechenschaft über die permanente Ausstellung moderner Erzeugnisse, die Vorbildersammlung und Zeichenbureau, den Fachunterricht, Gipsgießerei und Versuchsanstalt.

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 7. Taf. 33—38.
Seidenmöbelstoff von Ph. Haas & Söhne. Silberne Kanne und Schale, entw. v. A. Lustig, ausgef. v. C. L. Lustig. Brunnengitter, entw. v. König & Feldscharck, ausgef. v. Milde. Über Tisch und Stuhl, ausgef. v. H. Frötscher. Treppengeländer, Schmiedeeisen, entw. v. Thienemann, ausgef. v. Milde. Kredenz, entw. v. Feldscharck, ausgef. v. Irmler. — Text: W. Böheim: Die Luxusgewebefabrikation in Frankreich im 17. und 18. Jahrh.

Formenschatz. 1886. 7. Taf. 97—112.
Gotischer Schrank. 15. Jahrh. Reliquiar: Halbfigur einer Heiligen. Titelblatt 1551. Majolikaschüssel, Urbino Ende 16. Jahrh. Oornamente von Virgil Solis. Titelblatt von Antonio Campi, 1582. Wandteppich, Brabant 1578. Kabinett, Deutschland 17. Jahrh. S. Vonet: Kupferstich 1600. Stefano della Bella: Zierschild 1645. S. Gribelin: Goldschmiedeornamente. 1670. E. Bouchardon: († 1762) Dekorative Figur. J. F. Blondel: Spiegelrahmen. 2 Japanische Umrahmungen.

Gewerbehalle. 1886. 8. Taf. 50—56.
Reliquienschrein. Augsburg, Anfang 17. Jahrh. Schmiedeeiserner Kronleuchter, entw. von Eisenlohr & Weigle, ausgef. v. Jarolin, Austerlitz. Deckel einer chinesischen Kassette, Messing gravirt. Epitaphien des 17. Jahrh. in der Marienkirche zu Lübeck. Indische Metall- und Fainzegefässe. Büffet, entw. v. Ihne & Stegmüller, ausgef. v. Hege in Bromberg. 5 Schmuckstücke, entw. v. Hellmessen, Graz.

Kunst und Gewerbe. 1886. Heft 7.
A. Schnütgen: Das sog. Emailbrun. F. Jännicke. Studien über portugiesische Keramik. — Tafeln: Persische Kanne und Schüsseln, Kupfer mit Email. Rococokommode Kupferkanne aus Kashmir.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 7. (Nr. 250.)
Rundschreiben zur Ausstellung von Gegenständen der kirchlichen Kunst. Rigl: Ausstellung weiblicher Handarbeiten im Österreich. Museum.

Illustr. Schreinerzeitung. IV. 3. Taf. 9—12.
Pianinogehäuse entw. v. H. Helmhuber, Frankfurt a. M. Tisch in spätgotischen Stil. Entw. v. F. Luthmer. Sofa mit sichtbaren Holzteilen. Entw. v. F. Luthmer. Thür- und Schrankmotiv aus dem 16. Jahrh.

†Sprechsaal. 1886. Nr. 30.
Persische Faienze (Technisches).

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1886. Nr. 5 u. 6. Taf. 13—18.
Sog. Schweizer Majolika, entw. v. Gmelin, ausgef. v. J. Wangenried, Thun. Handtuchhalter von C. L. Sand. Rococoofen, entw. v. Wanderer, mod. v. Schwabe, ausgef. v. J. F. Hausleiter. Wandbrunnen, entw. v. Brochier, mod. v. Vordermeier, in Kupfer getrieben von H. Kiehne, Holzkirchen. Büffet v. J. Steinmetz. — Text: K. Haushofer: Über das Gold.

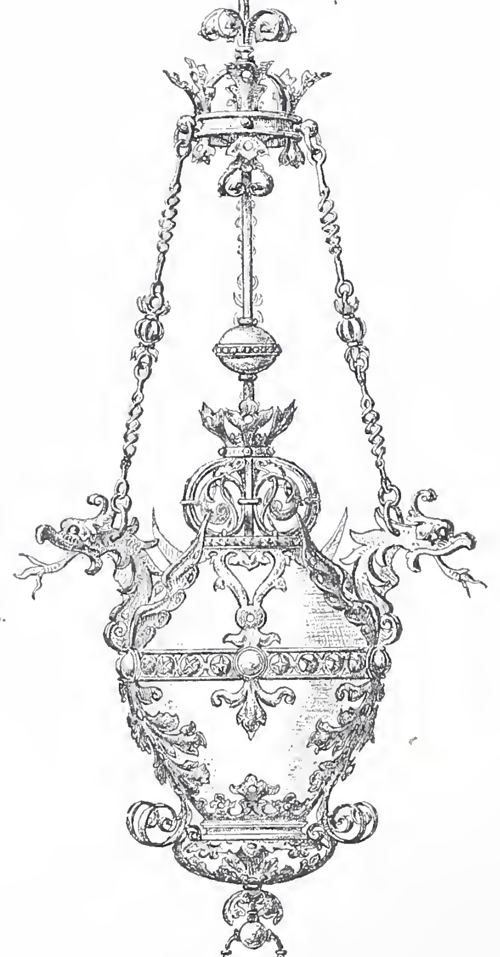
†Gazette des Beaux-Arts. 1886. 1. Juli u. August.
E. Bonnaffé: études sur le meuble en France. 5.: Cermoire Cabinet. — E. Molinier: Exposition d'art retrospectif des Limoges. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. August.
W. J. Henderson: Some New York theatres (Mit Abb.)

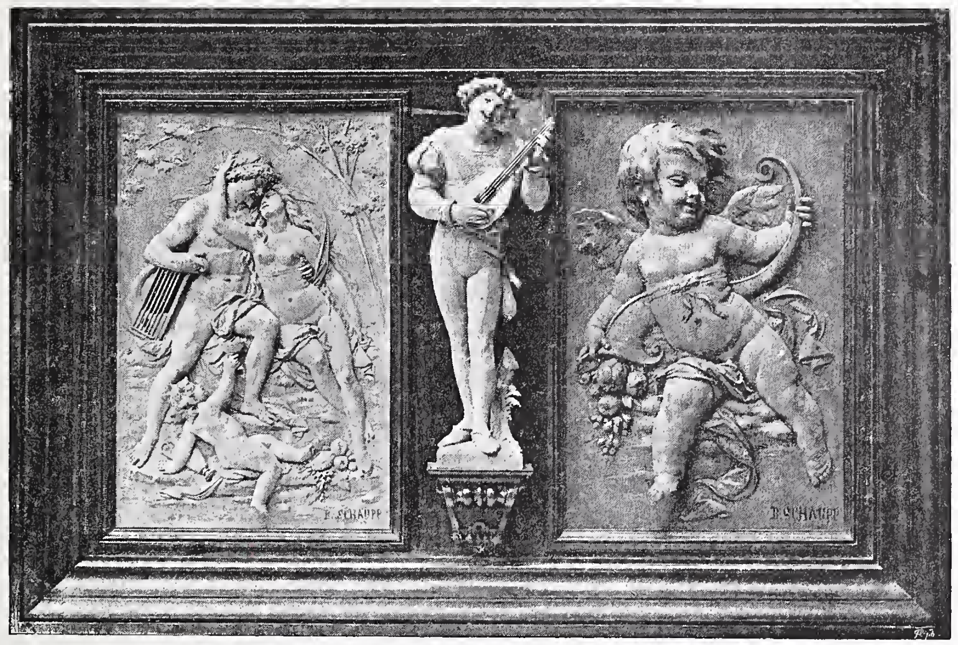
Tidsskrift for Kunstindustri. (Dänisch.) II. 4. G. J. von Karlin.
C. Michelsen: Von der internationalen Metallausstellung in Nürnberg 1885. H. Grosch: Nordische Volksindustrie: Schmuckarbeiten. Fr. L. Levy: ein Kachelfund.

Müvészi ipar. (Ungarisch.) 1886. 7.
Fr. Jakabffy: Die Schmiedekunst II. Tafeln: Speisesaal, entw. v. A. Uhl. Silberschrank, desgl.

Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 28.
Ein offenes Wort über die Gewerbeausstellung 1885. — Wiener Kunstweberei.



Schmiedeeiserne Ampel. (N. 368. H. 1,60 M.) Entworfen und ausgeführt von Paul Marcus in Berlin.



Reliefs und Figur, Holzschnitzereien von B. Schaupp, Karlsruhe. (2. Preis.)

Die Preisbewerbung für Arbeiten dekorativer Holzskulptur zu Frankfurt a. M.

Von F. Luthmer.

Mit Illustrationen.

Unter den Veranstaltungen, welche der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein jährlich zur Belebung der von ihm vertretenen Interessen unternimmt, darf die obengenannte diesjährige Spezialausstellung als ein besonders erfolgreiches Unternehmen bezeichnet werden. Man hat derartige Spezialausstellungen nicht unzutreffend mit der Heerschau über einzelne Waffengattungen verglichen. Wohl haben uns die großen Ausstellungen der letztvergangenen Jahre an Möbeln und Kirchengerät manches geschnitzte Ornament, manche figürliche Skulptur in Holz gebracht. Aber zu einer vergleichenden Uberschau, welche Antwort auf die Frage gegeben hätte: „auf welcher Höhe steht gegenwärtig in Deutschland die Kunst des Holzschnitzens?" boten dieselben keinen Anlaß. Eine ziemlich vollständige Auskunft hierüber empfangen wir nun von der Ausstellung dekorativer Holzskulpturen, die im Juni d. J. in dem Hauptsaal des Frankfurter Kunstgewerbehauses eröffnet wurde. Nicht sowohl einer überraschend großen Zahl von Einsendungen — es sind 62 Künstler mit 181 Arbeiten vertreten — ist dies Resultat zu verdanken als vielmehr der erfreulichen Erscheinung, daß sich alle bedeutenderen Kunststätten des engeren Vaterlandes und auch mehrere hervorragende Künstler aus Österreich beteiligt haben. Ja selbst der internationale Charakter, der nicht ausgeschlossen war, vielmehr in der Versendung zahlreicher Einladungen nach Frankreich und Italien seinen Ausdruck fand, ist durch die Beteiligung einiger Künstler des letzteren Landes und der kantonalen Kunstgewerbeschule zu Genf gewahrt worden.

Ehe ich die allgemeinen Betrachtungen und Resultate, zu welchen diese Ausstellung Veranlassung giebt, zu ziehen versuche, sei es gestattet, die durch Prämiirung oder Verleihung von Ehrendiplomen ausgezeichneten Arbeiten dem Leser kurz vorzuführen.

Professor Klotz, Lehrer der Holzschnitzkunst am Österreichischen Museum in Wien, hat sich schon auf der Ausstellung für polychrome Skulptur in Berlin durch seine farbig gebeizten Porträtmedaillons bekannt gemacht. Neben

diesen bringt er hier den Kopf eines kleinen Mädchens in halber Lebensgröße zur Ausstellung, dem einstimmig der erste Preis der Ausstellung zuerkannt worden ist. In der That besitzt dies kleine Werk einen Reiz, der durch Schilderung schwer wiederzugeben ist. Man wird sich nicht leicht klar darüber, ob der Schein des Lebens mehr in der diskreten Färbung, unterstützt durch den flimmernden Spiegel des Lindenholzes, begründet ist, oder in der überaus frischen Mache, die alles Glattarbeiten verschmäht und so mit den unverputzten Meißelschnitten eine Menge von Detail in den Fleischteilen des Köpfchens stehen läßt, die freilich nur dadurch so lebendig zusammenwirken, daß jedes genau am richtigen Platz steht. Nicht ganz einstimmige Anerkennung seitens der Preisrichter haben zwei in Buxbaum ausgeführte Kinderfiguren von Gust. Peters in Berlin gefunden, deren Technik allerdings neben den Klotzschen Arbeiten geleckt erscheint —, auch wenn man die besonderen Eigenschaften des Materials, welches mit dem Elfenbein stilistisch die größte Verwandtschaft zeigt, dabei in Ansatz bringt. Ihrer Auffassung nach gehören die beiden Figürchen, von welchen besonders das Mädchen sehr gut in der Bewegung ist, der modernen französischen Richtung an und dürften vielleicht noch dem Pariser Aufenthalt des Verfertigers entstammen, der erst seit der Ausweisung 1870 in Berlin lebt.

Der mit dem zweiten Preise ausgezeichnete Bernhard Schaupp ist ein Karlsruher Künstler, der für die großen westdeutschen Möbelfabriken eine äußerst fruchtbare Thätigkeit entfaltet. Die Routine, deren sich ein von der Industrie stark in Anspruch genommener Künstler schwer erwehren kann, machte sich auch in den drei Arbeiten etwas geltend, durch welche B. Schaupp seine Vielseitigkeit bekundet: ein Faun mit Nymphe in Relief, ein ebenso ausgeführter, sehr flotter Amor mit Füllhorn und endlich eine kleine Kostümstatuette, einen venezianischen Mandolinspieler darstellend. Auch in den Reliefintarsien verschiedener anderer Karlsruher Aussteller finden wir Schaupps Hand in dem Figürlichen wieder: so bei Distelhorst, van Venrooy und Maybach.

Ein Handtuchweibchen (3. Preis) — die Ausstellung zählt nicht weniger als sechs Vertreter dieses mehr schönen als brauchbaren Ziermöbels! — von C. L. Sand in München gehört zu den reizendsten Lösungen dieser etwas trivial gewordenen Aufgabe. Wenn die Lieblichkeit und die entsprechende Bewegung des Köpfchens dies Stück sehr schnell zum Liebling des besuchenden Publikums gemacht haben, so haben wir daneben den großen Zug zu rühmen, der die Komposition erfüllt und der sich besonders in der Behandlung des flatternden Gewandes ausspricht. Die Polychromie, bei welcher für die Kleider viel Bronze angewendet ist, kann sich neben der Farbenbehandlung der Klotzschen Arbeiten nicht behaupten.

Ein Schüler des zuletzt genannten Künstlers, M. Holzer aus Mondsee, hat die Polychromie seines Meisters mit bestem Erfolg bei einem handtuchhaltenden Knaben angewendet, der auch sonst in der Behandlung von Kopf und Händen so viel Verdienstliches besitzt, daß ihm der vierte Preis zugesprochen wurde. Wesentlich hat bei diesem Urteil eine zweite Arbeit desselben jungen Künstlers, eine Kopie des bekannten Nymphen- und Tritonenreliefs von Clodion, mitgesprochen. Fast noch besser als dieses bei vollendeter Durchführung doch etwas süßlich wirkende Relief will uns der Barockrahmen gefallen, der dasselbe in meisterhafter Verteilung des flott geschnittenen Ornamentes umgiebt. Unter den mit Ehrendiplomen ausgezeichneten Arbeiten steht in erster Linie die „Spinnerin" von Math. Vordermeyer in Berlin, ja sie würde, wenn die verspätete Anmeldung sie nicht von der eigentlichen Preisbewerbung ausgeschlossen hätte, zweifellos an höherer Stelle zu nennen gewesen sein. In der straffen Haltung der geschlossenen Beine an Gedons bekannte Figur aus dem Münchener Vereinshaus erinnernd, zeigt diese jugendliche Frauengestalt in den Fleischteilen ein so gutes anatomisches Verständnis, in der Gewandung eine so flotte Hand, daß sie unbestritten unter die besten Arbeiten der Ausstellung rechnet. Von entschiedenem Kunstwert ist auch eine Kinderfigur von C. Heß in Karlsruhe, der als Sockel ein leider zu kleines Uhrgehäuse dient und die sich wohl nur wegen dieses Kompositionsfehlers mit dem Ehrendiplom hat begnügen müssen. C. Fischer in München zeigt den frischen Schnitt, den wir als Haupttugend des Bildschnitzers rühmen möchten, ebenfalls an seinem geschmackvoll komponirten Handtuchhalter wie an den beiden musizirenden Engeln, welche in ihrer ausdrucksvollen Bewegung wohl alte

Vorbilder verraten. Unter den figürlichen Reliefintarsien, von welchen auch Distelhorst und andere Karlsruher mehrfache Beispiele ausgestellt haben, gefallen vor allem die Kinderköpfchen von Paetz in Hamburg. Im übrigen ist es bemerkenswert, wie diese Technik, die als die kostbarste unter den Leistungen des modernen Holzschnitzers gilt, und die, wenn sie zwei Jahrhunderte alt ist, als „Prager Arbeit" in hohem Liebhaberwerte steht, auf unserer Ausstellung wenig Erfolg hat. Wir möchten es der den Modernen bei Nachahmung alter Techniken so naheliegenden Übertreibung zuschreiben: übertriebenes Relief und allzu schroffe Gegensätze der Farbe unterscheiden diese neuen Arbeiten auf das bemerkbarste von den alten Stücken, die gerade in Frankfurt bei mehreren Spezialsammlern besonders gut vertreten sind.

Eine eigentümliche Figur machen die italienischen Preisbewerber auf unserer Ausstellung. Bekanntlich ist es der Stolz des modernen italienischen Künstlers, sich absolut frei von der Einwirkung der klassischen Vorbilder seines Landes zu zeigen. Wo danach die moderne Produktion sich doch noch von dem Geschmack und feinen Schönheitssinn der Alten so durchtränkt zeigt, wie bei dem Venezianer Vincenzo Cadorin, mag man sich auch die moderne Empfindung in dieser einen bekränzten Rahmen tragenden Putte gefallen lassen. Weniger will uns, bei aller Anerkennung der Bravour, der moderne Naturalismus bei Girolamo Raddi's „Straßensängern" gefallen, wo er uns nur das Garstige der beliebten Gassenfiguren vorführt.

Karl Mohr, ein junger Künstler, der auf der Frankfurter Kunstgewerbeschule seine letzte Ausbildung erhalten hat, führt in gut gezeichnetem Renaissancerahmen eine Madonna nach dem Modell seines Lehrers C. Kloucek vor, die jene reizende Flachreliefbehandlung zeigt, die den Marmorwerken der Florentiner Frührenaissance eigen ist. H. Maybach in Karlsruhe endlich verdiente sich sein Ehrendiplom durch eine Schmuckkassette, die in der Komposition wie in der Ausführung der flachen und der Reliefintarsia ein Meisterstück genannt werden darf.

Ebenfalls eine Kassette von van Beuroov in Karlsruhe ist es, welcher der zweite Preis für ornamentale Arbeiten (der erste dieser Abteilung wurde mit zu den Figürlichen gezogen) zufiel. Hier ist es weniger der vollendete Aufbau als die ungemeine Sicherheit, die sich in der Beherrschung des Ornamentalen im kleinsten Maßstab zeigt, was der Jury anerkennenswert schien. Auch die von Schaupp geschnittene Puttengruppe auf dem Deckel besitzt so viel Schönheiten, daß man die winzige Größe bedauert, die eine Würdigung derselben entschieden erschwert. Das gleiche Bedauern erregt die mit dem dritten Preise gekrönte kleine Ornamentfüllung von C. Mehling, ebenfalls einem Karlsruher Künstler. Auch hier müssen wir uns fast der Lupe bedienen, um die ausgezeichnete Modellirung der Akanthusranken zu würdigen. Unter allen Umständen trägt das Karlsruher Kunstgewerbe, welches nicht weniger als sechsmal ausgezeichnet worden ist, auf dieser Ausstellung einen schönen Sieg davon.

Von den sechs Arbeiten, mit welchen J. Hesser in München konkurrirt und unter welchen sich sehr gut verstandene Füllungen nach Sansovino befinden, sind zwei kleine Konsolen mit Engelsköpfchen mit dem vierten Preis bedacht worden, welchen sie durch die Frische ihrer Empfindung auch vollauf verdienen. Sehr vielseitig zeigt sich der Wiener Franz Würfel, der Aldegrever-Ornament mit gleichem Verständnis behandelt wie dasjenige der Empirezeit. F. Bösecke in Berlin hat sich die Wirkung seines delikat geschnittenen Reliefs durch die wenig gelungenen Kinderfiguren gestört. Otto Fritzsche in München, G. A. Peters in Berlin und Crißmann in Mannheim gehören zu den wenigen Ausstellern, die durch Ornamentarbeiten in einem ansehnlichen Maßstab und in einfacher Behandlung wirklich die praktische Berührung mit der Möbeltechnik erkennen lassen. Von hübschen Möbeln haben wir zu berichten bei Distelhorst in Karlsruhe, E. Kieser in Stuttgart, der école cantonale in Genf und endlich Otto Häusler in Stuttgart; das Hängeschränkchen in Rococostil ist so breit und gesund, mit so vollständigem Erfassen des Geistes dieser Stilperiode gearbeitet, daß wir es sicher unter den Gekrönten zu nennen hätten, wenn es nicht erst einen Tag nach der Entscheidung des Preisgerichts eingeliefert wäre. Ein wohlverdientes Ehrendiplom ist endlich dem Lehrgang im Kerbschnitt zugefallen, den Lehrer P. Neumann in Görlitz neben einigen in dieser Technik dekorirten Gebrauchsgegenständen ausgestellt hat.

Wenn es auch eine stattliche Reihe von Namen ist, welche als preisgekrönt hervorzuheben waren, und wenn uns dies auch zu der beruhigenden Überzeugung berechtigt, daß die Kunst der Holzskulptur in Deutschland zur Zeit sich noch einer kräftigen Blüte erfreut, so ist doch ein Mangel, über den uns diese Ausstellung keinen Zweifel läßt: die Holzskulptur hat sich, mehr als gut ist, von der eigentlich praktischen Verwendung für Möbel und dekorativen Ausbau unserer Wohnung losgelöst. Die figürlichen Arbeiten, die doch alle mehr eine selbständige Existenz für sich beanspruchen, überwiegen, wenn auch nicht in der Menge, so doch sicher im Werte der künstlerischen Ausführung, was durch die Vermehrung der für diesen Zweig ausgesetzten Prämien schon äußerlich bewiesen wird. Aber auch bei den ornamentalen Arbeiten vermissen wir die praktische Beziehung zum Möbel gerade bei den besten Leistungen, die ihren Vorzug in einer miniaturartigen Kleinheit suchen; und es ist keineswegs selbstverständlich, daß, wer ein kartenblattgroßes Ornamentchen meisterhaft durchführt, nun auch imstande ist, ein Dekorationsstück eines Möbels in flotter, großer Auffassung zu arbeiten. Der einzige, bei welchem uns diese Fähigkeit außer Frage steht, ist der Verfertiger des obenerwähnten Rococoschränkchens, Häusler aus Stuttgart; alle anderen in größerem Maßstab ausgeführten Arbeiten treten ihrer Qualität nach in die zweite Linie zurück.



Handtuchweibchen, Holzschnitzerei von C. L. Sand, München. (3. Preis.)

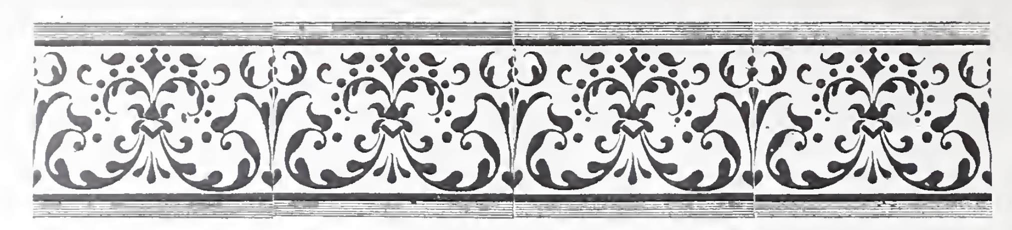
Wenn wir nach einer Erklärung für diese Erscheinung suchen, so mag sie mit einiger Wahrscheinlichkeit wohl in zwei Gründen gefunden werden. Einmal sind bei uns die Besteller nicht eben häufig, die Holzschnitzereien von erstem, wahrhaft künstlerischem Rang fordern und die sie auch bezahlen können. Für eine Holzskulptur, selbst wenn sie als selbständiges Dekorationsstück auftritt, eine Summe von 2000 Mk. auszugeben, wie für die Vorder-

mayersche „Spinnerin", ist ein Ansinnen, vor dem selbst begeisterte Kunstfreunde zurückschrecken, und Ausführungen wie die Heylschen Thürflügel in Worms nach Gedons Modellen sind heute absolute Seltenheiten. Aus diesem Grunde erleben wir es denn auch, daß Holzbildhauer ersten Ranges aus Mangel an Beschäftigung in ihrer Spezialität sich lieber der Marmorarbeit zuwenden, die ihnen doch etwas mehr Aussicht auf die Verwertung ihrer Geschicklichkeit bietet. Als zweiten Grund aber möchten wir die Herrschaft der deutschen Renaissance in unseren Innenräumen anführen. Das wird für den etwas gewagt klingen, der an die Kölner Frührenaissance oder auch Wendel Dietterleins üppige Spätgebilde als Vorbilder denkt. Wenn man aber die Durchschnittsware mustert, die sich in unseren Möbelmagazinen als „deutsche Renaissance" präsentirt, so beschränkt sich hier meistens die Kunst des Holzschnitzers auf einige ganz roh geschnitzte Cartouchen, überhaupt auf das Rollenornament, welches zu seiner Herstellung keiner großen Kunstfertigkeit bedarf. Daneben geht eine gesunde Bewegung in der Möbelindustrie, die bereits viel Boden gewonnen hat und der wir noch mehr wünschen: diese sucht sich von der zweifelhaften Holzschnitzerei gänzlich frei zu machen und die Schönheit ihrer Möbel durch gute Profile, gesunden Aufbau, eine bescheidene Polychromie in Anwendung verschiedener Hölzer und endlich durch Verwendung der billigen und gefälligen Drechslerarbeit zu erreichen. Anlehnung an englische Vorbilder ist bei dieser rationellen Richtung in der modernen Möbelindustrie nicht zu verkennen.

Wenn die Anzeichen, welche für eine wiedererwachende Vorliebe für den Rococostil sprechen, mehr als eine Modelaune bezeichnen, so werden wir voraussichtlich auch hier bald eine Änderung in der Anwendung der Holzschnitzerei erleben. Denn dieser Stil fordert die Kunst des Holzschnitzers gebieterisch — ja er hat einen hohen Grad von Geschicklichkeit in dieser Technik geradezu zur Voraussetzung. Eine allgemeinere Bevorzugung der Rococoformen — selbstverständlich durch ein zahlungsfähiges Publikum — würde also voraussichtlich den Holzbildhauern reichliche und lohnende Beschäftigung geben und Veranlassung werden, daß sich wieder mehr als bisher talentvolle Bildhauer diesem Zweige zuwenden. Hoffen wir, daß die Spezialausstellung des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins in dieser Richtung als Anregung dient.



Kopf eines Mädchens, in Lindenholz geschnitzt von H. Klotz, Wien. (1. Preis.)



Goldstickerei auf Seide. Italien. Anfang des 18. Jahrh.

Die dekorative Kunst auf der Berliner Jubiläumsausstellung.

Von Arthur Pabst.

Mit Illustrationen.

Die hundertste Wiederkehr des Jahres, in welchem die erste Kunstausstellung in Berlin eröffnet wurde, hat auch in dem Programm dieser Ausstellungen eine Erweiterung herbeigeführt: man hat den Werken dekorativer Kunst — vielleicht wäre die Bezeichnung: Kleinkunst passender gewesen — einen Platz verstattet. Im Grunde handelt es sich übrigens nicht um eine Neuerung: man hat vielmehr nur auf früheren Gebrauch zurückgegriffen und gestattet, was eigentlich nie verboten war. Auf zahlreichen Ausstellungen im Laufe des nunmehr vollendeten Jahrhunderts fanden sich Werke der Kleinkunst vertreten. Am Ende des vorigen Jahrhunderts, als man den Begriff des Kunsthandwerks noch nicht kannte, ist es nicht weiter auffallend, daß z. B. 1785 der Ciseleur Ravené mit 4 Bronzewandleuchtern als Aussteller auftritt. 1794 gelegentlich der Neugruppirung der Kunstwerke finden wir eine Abteilung: „Fabrik- und Gewerk-Arbeiten“, in der u. a. „Öfen, Luftpumpen, Uhren, Stickereien, Charaktermasken, Tische, Musikinstrumente, Steigbügel“ vertreten sind, also Objekte, denen man heute z. T. die Aufnahme unbedingt versagen würde. Allmählich blieben dann Arbeiten der Kleinkunst den Ausstellungen fern; anfangs wohl, weil man nichts auszustellen hatte, später aus Unkenntnis der entsprechenden Bestimmungen.

Es ist daher mit Freude zu begrüßen, daß die Jubiläumsausstellung dem Senat der Akademie Veranlassung gegeben hat, die alte Gepflogenheit wieder aufzunehmen. Eine besondere Kommission, in welcher die Namen Lessing, Heyden, Ewald von vornherein eine richtige Inangriffnahme gewährleisteten, wurde vom Senat der Akademie berufen, um eine angemessene Beschickung der Ausstellung mit Werken der dekorativen Kunst thunlichst zu fördern. Es handelte sich nun darum, — wie in einem Rundschreiben an Vertrauensmänner, von denen eine erfolgreiche Mitarbeiterschaft zu erhoffen war, ausgeführt wurde — vorzügliche Arbeiten zu wählen, „welche ihrer Zweckbestimmung nach zu den Gebrauchsgegenständen zu rechnen wären, die aber durch hervorragende Beteiligung der bildenden Künste zu Kunstwerken veredelt sind.“ Derartige Werke sollten nicht einen kunstgewerblichen Anhang der Kunstausstellung bilden, auch nicht als Dekorationsstücke zum Schmuck der Säle Verwendung finden, sondern der Grad der auf ihre Herstellung verwendeten Kunstthätigkeit sollte sie würdig machen, „als wirkliche künstlerische Schöpfungen gleichwertig neben Gemälden und Bildwerken zu stehen.“ Lediglich die „Höhe der selbständigen künstlerischen Erfindung“ wurde als Bedingung der Aufnahme in die Ausstellung hingestellt: die vorzügliche Ausführung dürfe nicht fehlen, könne aber kein Recht auf Annahme begründen.

Diese ehrenvolle Form der Zulassung dekorativer Kunstwerke ist von hoher Bedeutung nach mehreren Richtungen hin und nicht bloß für den vorliegenden Fall. Zunächst ist es der Senat einer Akademie, — und nicht ein beliebiges Ausstellungskomitee — welcher hier die Parität zwischen Werken der Bildhauerei, beziehentlich Malerei, und denen der dekorativen Kunst proklamirt; eine Körperschaft, die meist auf einem sehr hohen Pferde sitzt und mit souveräner Verachtung auf das „Kunstgewerbe“ herabsah, reißt höchstselbst die Schranken zwischen Kunst und Handwerk nieder. Das ist ohne Zweifel ein hoch erfreuliches Ereignis, gleich





KABINET

Ebenholz und Silber

Modelirt v. C. KLOUCECK, ausgeführt v. J. PÖSEN in Frankfurt a/M

v. F. A. Brockhaus in Leipzig

ehrenvoll für die Akademie wie für die Kleinkunst. Indem ferner den hervorragenden Arbeiten dekorativer Kunst der Rang selbständiger Kunstwerke öffentlich zuerkannt wird, dürfte die Beteiligung der Künstler an der Herstellung derartiger Arbeiten ohne Zweifel bedeutend zunehmen. Dieser Teilnahme bedürfen die dekorativen Künste in Deutschland noch in sehr erheblichem Grade, wie sie ihrer auch zu keiner Zeit und in keinem Lande entbehrt haben. Mit Recht und in einfacher Konsequenz des Programms gilt denn auf der Jubiläumsausstellung nicht der Fabrikant als Aussteller, sondern der Künstler, dem der Entwurf zu der betreffenden Arbeit verdankt wird. In manchen Fällen deckt sich dies, bei weit mehr Arbeiten aber nicht; mag dadurch auch mancherlei Mißstimmung hervorgerufen und mancher in seiner Eitelkeit gekränkt sein: allmählich wird man sich auch bei uns an diesen Gebrauch gewöhnen, der schließlich allein Berechtigung hat. Alles in allem hat Senat und Kommission ein gutes Werk gethan, wofür ihnen der Dank nicht vorenthalten werden soll.

Auf Grund des Programms eine auch nur einigermaßen umfassende Gruppe hervorragender Arbeiten dekorativer Kunst aus den Werkstätten zusammenzubringen, wäre natürlich unmöglich gewesen. Werke von derartiger Qualität werden ja im allgemeinen nicht auf Vorrat gefertigt; sie gehen aus Bestellungen hervor und verschwinden sofort nach Fertigstellung im Privatbesitz, ihre weiteren Schicksale bleiben gewöhnlich verborgen. Man mußte daher in dieser Gruppe zurückgreifen auf die größeren Arbeiten, welche im Lauf ungefähr der letzten zwanzig Jahre entstanden sind. Mit großer Bereitwilligkeit sind die meisten Besitzer dem Verlangen des Senats nachgekommen, ihre Schätze zur Ausstellung zu bringen. Und so sind denn gegenwärtig — man darf vielleicht sagen — der größte Teil hervorragender Arbeiten, die Spitzen der Leistungen gewisser Zweige der Kleinkunst seit der Wiedererweckung der Kunst im Handwerk in Berlin vereinigt.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Berichtes sein eine Aufzählung dieses umfassenden Materials zu geben: die Mehrzahl dieser Arbeiten dürfte durch Wort und Bild bekannt sein; nur der neuesten Arbeiten, die z. T. hier zum erstenmal öffentlich zur Ausstellung gelangen, müssen wir kurz gedenken. Dagegen bietet diese Zusammenstellung die Gelegenheit, den Fortschritt auf einzelnen Gebieten der Kleinkunst während der letzten fünfundzwanzig Jahre eingehend zu studiren, und daran werden sich hier einige Bemerkungen knüpfen lassen.

Die „dekorative Kunst" bildet in der Ausstellung keine geschlossene Gruppe: man wollte und mußte eben vermeiden, daß sich an die Gemälde und Skulpturen eine „kleine Kunstgewerbe-Ausstellung" anschlösse. Dagegen sind die von den einzelnen Staaten eingeschickten Objekte bei einander geblieben und haben innerhalb der Gemäldesäle in Schränken, in den Ehrensälen oder in kleinen gesonderten Räumen neben den Hauptsälen des betreffenden Landes ihre Aufstellung erhalten. Nur zwei Länder sind auf dem Gebiete der Kleinkunst vertreten: außer dem deutschen Reich nur Österreich-Ungarn. Die deutsche Abteilung gliedert sich wiederum in zwei Hauptteile: die norddeutschen Städte, voran: Berlin, und München.

Musterhaft, wie auch die Gemäldesäle, ist die österreichische Abteilung — durch Bucher und Storck — aufgestellt. Trotz des wenig günstigen Raumes — ein rechteckiger Saal mit hohem Seitenlicht — wirkt die Ausstellung überraschend gut und giebt ein glänzendes Bild von den Arbeiten der österreichischen Kleinkunst. Im wesentlichen ist es Wien, welches ausstellt und von den ausgestellten Objekten selbst sind die meisten hinlänglich bekannt. Ein großer Teil war schon auf der Wiener Weltausstellung zu sehen, andere sind durch die Publikation in Storck's Blättern für Kunstgewerbe bekannt, kurz man trifft nur wenig bisher Unbekanntes. Um so freudiger ist man aber berührt, daß die Ausstellung dieser Arbeiten heute noch denselben Genuß gewährt wie vor Jahren! Man kann das eben nicht von allen in den letzten zwanzig Jahren entstandenen Erzeugnissen der Kleinkunst sagen, im Gegenteil. Hier aber hat man von fast keinem Stück das Gefühl: „für die Zeit der Entstehung recht gut; heute überwunden." Die Wiener Arbeiten sind, man möchte sagen, aus einem Guß: die Formen der Renaissance beherrschen alle Zweige der Kleinkunst; Arbeiten wie die Kanne und der Becher für das neue Rathaus sind Ausnahmen — nicht eben zu ihrem Vorteil. Die Wiener Industrie hat sich die Renaissance förmlich zu eigen gemacht und paßt sie mit Verständnis dem

modernen Bedürfnis an. Sie bewegt sich in diesen Formen mit einer Sicherheit, als wäre die Tradition des 16. Jahrhunderts nie unterbrochen gewesen. Von einem künstlichen Aufpfropfen dieser Formen auf einen wilden Stamm ist hier kaum noch etwas zu bemerken. Hier ist der Einfluß des großen Zentralinstituts Österreichs, „des österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ so in die Augen springend, die Wichtigkeit einer solchen Zentralleitung so einleuchtend, daß die Notwendigkeit einer derartigen Organisation nicht schlagender bewiesen werden kann. Das österreichische Museum ist die Quelle, aus welcher alle Schulen des Landes ihre Nahrung schöpfen; es ist die Führerin auf den vielverschlungenen Wegen des gewerblichen Unterrichts; der enge Zusammenhang der Anstalt mit den sämtlichen gewerblichen Fachschulen des Landes ist die feste Basis, auf welcher die große Organisation des österreichischen Kunstunterrichts beruht. In dem Museum treffen alle die Fäden zusammen, durch welche der Unterricht des Kaiserstaats geleitet wird. Der Einfluß auf die Besetzung der Lehrerstellen, die Entscheidung über die einzuführenden Lehrmittel gewährleistet ein einheitliches Streben, sichert ein gesundes Resultat. An seinen Früchten erkennen wir das österreichische Museum, und dankbaren Herzens darf Österreichs Kunst einen Kranz auf Eitelbergers Grab legen.

Nur an großen Aufgaben, welche die Anspannung aller Kräfte erfordern, die geschicktesten Hände in Bewegung setzen, kann das Kunsthandwerk erstarken. Nicht von unten herauf darf eine solche Bewegung gehen, sondern von oben herab. An Prachtwerken werden Kräfte ersten Ranges geschult, an ihnen bildet sich Auge und Hand; von ihnen sickert Verständnis und Können weiter, es schlägt Wurzel auch in den kleineren Werkstätten. So ist es zu allen Zeiten gewesen, und wird es zu allen Zeiten sein, nicht umgekehrt. Die Klagen, daß unsere Kunst nur für die „oberen zehntausend“ arbeite, beruhen auf völligem Verkennen der Verhältnisse. Gewiß wünschen wir, daß die Kunst auch weiteren Schichten unseres Volkes zu gute komme. Aber bevor das möglich ist, muß das Handwerk geschult, nach mannigfachen, oft genug vergeblichen Versuchen zu sichern Erfolgen gelangt sein — und diese Versuche zahlt eben nicht das Volk, kann es nicht zahlen, sondern die Besitzenden. Es ist ein wichtiges Moment für die Entwickelung des Kunsthandwerks in Österreich, daß dies von vornherein richtig erkannt wurde. Man stellte dem neu erblühenden Handwerk große Aufgaben und erntete treffliche Leistungen. Die Saat, welche in erster Linie das Herrscherhaus mit kaiserlicher Freigebigkeit ausgestreut, hat glänzende Früchte getragen, welche wir auf der Wiener Weltausstellung schon bewundert. Auch das österreichische Museum besitzt einen bestimmten Fond, aus welchem hervorragende Arbeiten moderner Kunstindustrie angekauft oder in Auftrag gegeben werden. Manches aufkeimende Talent wird durch diese sehr glückliche Einrichtung herangezogen und herangebildet, und nebenbei sichert sich das Museum rechtzeitig das Material zur Geschichte der modernen Kleinkunst in Österreich.

Was hier in Berlin z. Z. ausgestellt ist, gehört zum nicht geringen Teil den letzterwähnten Arbeiten aus dem Kauf des österreichischen Museums an. Von den für das Kaiserhaus gearbeiteten Prachtwerken ist eins nach Berlin gekommen: die prachtvolle Jannersche Casette in Silber mit Einsätzen aus Labrador, das Geschenk des Kaisers von Österreich an unser Kronprinzenpaar zur silbernen Hochzeit. Besonderes Interesse erregt der Prunkschrank, welchen mit Aquarellen gefüllt die Wiener Künstler dem Kronprinzen Rudolf zur Hochzeit gewidmet haben, eine glänzende Leistung der Wiener Industrie in allen seinen Teilen nach dem Entwurf von J. Storck. Das Werk, welches durch eine vorzügliche Heliogravüre im Kronprinz Rudolf-Album bekannt geworden ist, aus Ebenholz, reich mit Silber und Malerei geziert trägt seine Bestimmung: die Aufnahme edelster Kunstwerke, an der Stirn; es ist ein Prunkschrank, der in fürstlicher Wohnung überall einen Platz finden kann, und damit schlägt er von vornherein den Berliner Spielschrein, mit dem er gern in Parallele gestellt wurde.

Besonders stolz tritt in Berlin, da wir ihr leider nichts an die Seite zu stellen haben, die Wiener Bronze auf. Diese Industrie hat das österreichische Museum durch Errichtung einer Ziselierklasse gewissermaßen neu geschaffen; eine Staats-Fachschule für Gürtler, Bronzearbeiter und Ziseleure ist 1885 neu eröffnet; auch existirt eine Gesellschaft zur Beschaffung künstlerischer Bronzen. Durch das Zusammenwirken aller dieser Faktoren ist eine In-

dustrie entstanden, welche heute auf dem Markt neben Frankreich eine ganz bedeutende Rolle spielt, in gewissen Dingen z. B. Beleuchtungskörpern (Kronen) die französischen Bronzen überflügelt hat. Der Hauptwert wird in Wien auf die Durchbildung der Stücke, sorgfältigste Ausführung gelegt. Um den Fabrikanten und nach dem Entwurf von Bank und Hasenauer hervorgehoben werden. Würdig reihen sich hieran die Arbeiten von Lux, Schwartz und Hollenbach.

Eine wichtige Rolle hat zu allen Zeiten die farbige Verzierung der Metalle gespielt. In Wien hat man das Niello wieder aufge-



Fig. 1. Kanne, in Kupfer getrieben von R. Seitz, München.

Schulen eine umfassende Gruppe mustergültiger Vorbilder zu bieten, veranstaltete das österreichische Museum 1883 eine groß angelegte und lang vorbereitete Bronzeausstellung, die ihre Früchte getragen hat. Die größte Werkstatt Wiens: Dziedzinski & Hanusch ist mit einer reichen Gruppe vertreten; als neueste glänzende Leistungen der Firma mögen die beiden Kandelaber für das neue Burgtheater nommen, mit mehr Energie und Erfolg aber dem Email speziell dem Maleremail in der Art der alten Limoges-Arbeiten sich zugewandt. Diese Technik, vor etwas über einem Jahrzehnt in Sèvres wieder aufgenommen und in Frankreich schnell verbreitet, hat in Wien unter der vortrefflichen Leitung von Hans Macht feste Wurzeln geschlagen; sie wird besonders von Damen geübt, und was Nürnberg im vergange-

nen Jahre bot, Berlin uns jetzt zeigt, beweist, daß man über Versuche hinaus, daß hier eine Industrie neu entstanden ist. In Verbindung mit Silber- und Lederarbeit ist das Maleremail vielfach zu Adressen und Prachtalbums verwendet worden, eine sehr glückliche Vereinigung zweier in Wien hochentwickelter Kunstzweige. Die ersten Namen der Kaiserstadt: Storck, Macht, Groß haben sich der Lederarbeit angenommen und was J. Pollack darin ausstellt, beweist, daß diese berühmte Werkstatt alle Techniken völlig beherrscht und eigentlich nur im Lederschnitt ebenbürtige Mitbewerber hat. Auch für die prachtvollen Stickereien ꝛc. des Atelier von Ph. Haas & Söhne haben Storck und andere Entwürfe geliefert, deren Ausführung über alles Lob erhaben ist.

Die Glasarbeiten von J. & L. Lobmeyr, dem Reformator der österreichischen Glasindustrie, zeigen die Werkstatt auf der alten Höhe; sie zeigt recht deutlich, daß nicht der vorhandene alte Kunstbesitz hinreicht, um eine Industrie neu zu beleben, sondern daß es der Anregung und Anleitung bedarf, um dieses von den Vätern ererbte Gut zu erwerben, um es zu besitzen. Wie viele Glasfabrikanten der Glasgegenden Böhmens und Österreichs mögen an den Krystallen der Schatzkammer in der Hofburg vorübergegangen sein! Nur einer verstand es die in dieser unvergleichlichen Sammlung schlummernden Keime in engem Anschluß an das österreichische Museum zu neuem Leben zu führen. Millionen sind dadurch in das Land gekommen, dank dem Zusammenwirken von Schule, Sammlung und Werkstatt! Als neueste Arbeit bringt Lobmeyr die oben erwähnte Kanne nebst Pokal, reich in emaillirtes und vergoldetes Silber gefaßt, die Widmung des reichen Industriellen an das neue Rathaus in Wien, ein an Wert wahrhaft fürstliches Geschenk, nach Zeichnung von F. Schmidt. Die Form der Gefäße sollte sich offenbar der Gotik des Rathauses einfügen; man kann nicht sagen, daß dieser Gedanke und seine Ausführung glücklich war. Die Gefäße sind steif und bleiben trotz der aufgewandten — sehr bedeutenden Mittel — ohne rechte Wirkung.

Die großartige Bauthätigkeit Wiens während der siebziger Jahre begünstigte die Kunstschlosserei in ihrer Entwickelung in besonderer Weise. Mit vollendeter Technik wandte sich diese Kunst auch der Wohnungsausstattung zu, wie die Arbeiten der Werkstätten von Milde und Wilhelm bezeugen. Die große Standuhr nach Entwurf von König und Feldscharek ist in ihrer Art vorzüglich. Alles in allem bietet diese Gruppe der österreichischen Ausstellung ein überaus erfreuliches Bild nach allen Richtungen hin.

In Bayern ist ein Mittelpunkt für den Kunstunterricht, wie in Österreich, nicht vorhanden. An verschiedenen Stellen sind Museen mit Schulen gegründet: so in Nürnberg und Kaiserslautern; in München bildet den Brennpunkt der kunstgewerblichen Bewegung der Kunstgewerbe-Verein, welcher gewissermaßen die Vermittelung zwischen Werkstatt und Schule übernommen hat. Die Kunstgewerbeschule hat sich eng an diesen Verein angeschlossen, was auch dadurch zum Ausdruck kommt, daß der Direktor der Schule zugleich Vorsitzender des Vereins ist. Das bayerische Nationalmuseum wird soweit als möglich mit seinen Schätzen für Unterrichtszwecke herangezogen, hat auch selbst durch die mustergültigen Publikationen des hochverdienten ehemaligen Direktors v. Hefner-Alteneck früher thätig in die Bewegung eingegriffen. Eine Anzahl hervorragender Künstler traten in den Dienst der Kleinkunst, unter denen nur die Namen Lorenz Gedon und Franz v. Seitz genannt sein mögen, und verhalfen dem Münchener Kunsthandwerk zu mächtigem Aufschwung. Aber während man in Österreich an die zierlichen Formen der italienischen Frührenaissance anknüpfte, griff man in München auf die deutsche Renaissance des 16. Jahrhunderts zurück, jene etwas derberen und kräftigeren Formen, wie sie in Anlehnung und Umbildung der italienischen in Deutschland entstanden waren. Ohne Zweifel sind das Formen, welche den Süddeutschen besonders ansprechen: sieht er doch um sich noch Denkmäler jener Zeit in großen Mengen. Und so hat denn die Münchener Kleinkunst bald einen ganz eigenartigen Charakter angenommen, der sie weithin kenntlich macht. Anfangs trug die ganze Richtung einen antiquarischen Charakter: man suchte namentlich in Hinsicht der Wohnungseinrichtung dem 16. Jahrhundert möglichst nahe zu kommen, dasselbe womöglich zu kopiren. Diese Spielerei ist der technischen Ausbildung der Handwerker und der Verbreitung des Formenverständnisses im höchsten Grade förderlich gewesen und trägt heute, wo man im richtigen Fahrwasser ist, ihre reichen Früchte.

Der Münchener Kunstgewerbeverein hat sich der dankenswerten Mühe unterzogen eine Kollektivausstellung für Berlin zu stande zu bringen, und der Vorsitzende, Prof. Emil Lange, hat die Ausstellung mit Geschmack arrangirt. Außer einigen Majoliken und trefflichen Lederarbeiten von Attenkofer umfaßt diese Gruppe ausschließlich Metallarbeiten, fast durchweg in früheren Jahren entstanden und publizirt; eine Anzahl sahen wir auf der internationalen Kunstausstellung in München 1883, andere im vergangenen Jahr in Nürnberg. Immer sieht man diese flotten, frischen Arbeiten mit Freuden wieder, und hier in Berlin, wo Münchener Arbeiten solcher Qualität zum erstenmal zur Ausstellung gelangen, erregen sie erklärlicherweise großes Aufsehen. Fast alle großen Werkstätten Münchens sind vertreten: Fr. v. Miller, Ad. Halbreiter, u. a. mit dem Hubertushirsch und dem herrlichen Tafelaufsatz für Würzburg, F. Harrach & Sohn; K. Winterhalter; E. Wollenweber; Hupp in Schleißheim; K. Haymann, Elchinger mit Schmuck, F. X. Stäble, dessen zierlichen Photographierahmen wir in Figur 4 geben. R. Seitz hat eine erlesene Auswahl von in Kupfer getriebenen Arbeiten eingesandt, meisterhaft in Entwurf und Technik, aber zuweilen wohl mehr Silber- als Kupferarbeit. (Fig. 1.)

Endlich hat uns München noch ein Werk eingesandt, welches man besser von der Ausstellung ausgeschlossen hätte: ein sog. japanisches Kabinett von R. v. Seydlitz; ein ebenso wüster als geschmacklos dekorirter Raum. Zum Schmuck sind vorwiegend japanische Industrieerzeugnisse allerordinärster Sorte verwendet, welche durch Beschmieren mit verschiedenfarbigen Bronzen noch verunstaltet sind. Reklamen und „Stimmen der Presse“ werden in diesen Raum verteilt: jedenfalls hat weder der Verfertiger noch die Herren, welche ihre Stimmen in der Presse erhoben haben, jemals eine echt japanische Einrichtung, überhaupt wirklich gute japanische Kunstwerke gesehen. In einer Zeit aber, wo man gegen die Auswüchse der Japanmode mit Recht zu Felde zieht und Unkundige geneigt sind, das ganze Japan zu verdammen, muß gegen derartigen Unfug energisch Protest erhoben werden. Charakteristisch ist, daß mich ein Japaner fragte, was das Kabinett eigentlich bedeute, und als ich ihm erwiderte, das solle japanisch sein, mir eine Antwort erteilte, die ich hier aus Furcht vor einem Injurienprozeß leider nicht wiedergeben kann.

Aus Norddeutschland sind im wesentlichen auch nur Arbeiten in Edelmetall ausgestellt. Den breitesten Raum nimmt Berlin ein und zwar zum Teil mit Arbeiten aus früherer Zeit. Der Vergleich dieser älteren Arbeiten mit den modernen ist von höchstem Interesse: der Fortschritt auf dem Gebiet der Edelschmiedekunst liegt hier überaus klar vor Augen. Allerdings sind nur die besten Arbeiten früherer Perioden ausgestellt: man hat die Ehrensäulen und Tempel, in Silber nachgebildete Architektur zu Haus gelassen. Eines der frühesten großen Silberschmiedewerke Berlins ist der sogenannte Glaubensschild im Auftrag König Friedrich Wilhelms IV. als Patengeschenk für den Prinzen von Wales 1842 nach dem Entwurf von Stüler und Cornelius in der Werkstatt von Hossauer ausgeführt. Noch heute überrascht das Werk durch meisterhafte Komposition und Ausführung, ja es ist ohne Zweifel das Vorbild vieler ähnlicher Schilde geworden, von denen ein Beispiel in dem Ehrenschild für General v. Werder von Stöckhardt (Werkstatt: Vollgold & Sohn) ausgestellt ist. Von hoher Schönheit, etwas streng im Aufbau sind die beiden Stücke aus dem Tafelsilber der Familie Ravené, eine Jardiniere nach Entwurf von Boßhardt und ein mächtiger Tafelaufsatz in Gestalt eines Schiffes mit krönendem Pokal, entworfen von Kolscher, ausgeführt von Sy & Wagner. Der große Auftrag Ravené's zur Herstellung dieser Silberarbeiten 1870 — heute werden nur „Geschenke“ gefertigt — hat leider keinen Nachfolger aus Bürgerkreisen gehabt, und so sehen wir heute geschulte Kräfte genug in Berlin, die ihre Kunstfertigkeit nicht genügend verwerten können. Denn eine wirklich glänzende Schulung ermöglichten die großartigen Aufträge, welche aus Anlaß der Hochzeit des Prinzen Wilhelm von Preußen den Berliner Silberschmiedewerkstätten von Städten, Provinzen und Korporationen gestellt wurden. Vor allem das große Tafelsilber des königl. Hauses, welches nach Adolf Heydens Entwurf von Vollgold & Sohn, Sy & Wagner, Meyen & Co., Schürmann in Frankfurt hergestellt wurde. Auch jetzt überragt es hinsichtlich künstlerischer Konzeption alles in der Ausstellung vorhandene Silbergerät, die Technik ist gleichfalls hochvollendet, und nur die galvanische Vergoldung giebt in Verbindung mit stumpfem

Silber dem Ganzen etwas Mattes und Totes, so daß hier wohl einmal eine Änderung nötig sein wird. Allein, ohne die Farbe des Silbers wirkt diese matte Vergoldung sehr glücklich, wie die schöne Bowle desselben Meisters, gleichfalls Mänaden gehalten, vortrefflich komponirt und ausgezeichnet durch prachtvolle dunkle Färbung des Silbers (Werkstatt: Vollgold & Sohn), beide in Privatbesitz. In allen Entwürfen Heydens fühlt man die Sicherheit in Beherrschung der



Fig 2. „Regen und Sonnenschein", Modell zu einem silbernen Tafelaufsatz von R. Geiger.

im Besitz des Prinzen Wilhelm, beweist. Adolf Heydens Hand findet man überall in den Berliner Silberarbeiten; hervorheben möchte ich hier, weil bisher kaum öffentlich ausgestellt, einen Tafelaufsatz mit Verwendung von Muscheln, einen Centaurenraub darstellend (Werkstatt: Meyen & Co.) und eine Vase von Satyrn und Formen für Silberarbeit; er hat sich völlig frei davon gemacht irgend eine dieser Arbeiten architektonisch zu behandeln: Reichtum an Phantasie, vollendete Grazie der Komposition des Ganzen und Durchbildung des Details zeichnen seine Entwürfe aus und schlagen hierin alle anderen. Am nächsten kommt ihm ein Künstler, dem

wir zum erstenmal auf diesem Gebiet begegnen, Nikolaus Geiger, in dem Modell eines Tafelaufsatzes, den er „Regen und Sonnenschein" benennt (Fig. 2): eine weibliche Gestalt, Blumen spendend über Wolken, aus denen sich der Regen in zwei von weiblichen Figuren getragene Schalen ergießt; auf dem Fuß sitzen hardt; Werkstatt: Vollgold & Sohn). Hier ist der Eindruck eines reduzirten Reiterstandbildes durch Auflösung aller massigen Formen ziemlich glücklich vermieden.

Eine wunderliche Arbeit ist das Pult mit der Adresse deutscher Groß-Industrieller an den früheren Chef der Admiralität, von Stosch



Fig. 3. Marmorvase mit vergoldeter Bronzefassung.
Entworfen und modellirt von F. Behrendt, ausgeführt von H. Preetz, Berlin.

Putten in Muschelwerk, zwischen dem nach des Künstlers Intention Email anzubringen wäre. Man kann nur lebhaft wünschen, daß das Modell in Silber zur Ausführung gelange.

Abgesehen von einigen mit Minerven oder anderen Göttinnen gekrönten Säulen ist ein Tafelaufsatz aus dem Besitz des verstorbenen Erbprinzen von Anhalt ausgestellt, in Form eines Denkmals des alten Dessauers, auf mächtigem Untersatz mit allegorischen Figuren (Entwurf von Stöck- (1883). Mit einem ungeheuren Aufwand an Technik ist ein Prunkstück geschaffen, dem leider nur die vornehme Ruhe und maßvolle Schönheit z. B. der — nicht ausgestellten — Adreßkassette Fr. v. Millers für Präsident Simson fehlt. Der Tisch aus Ebenholz ist in den massigen Formen niederdeutscher Tischlerarbeit des 17. Jahrhunderts gehalten. Auf ihm ruht die silberne reich emaillirte Kassette mit der Adresse. Die Rückseite ist überhöht und mit drei großen

freistehenden Silberfiguren geschmückt, das Ganze reich mit Silber und Email geziert. Der Entwurf rührt von Schill her, an der Ausführung haben sich zahlreiche Künstler und bewährte Werkstätten beteiligt.

Mit zwei ganz vortrefflichen Arbeiten ist L. Posen Ww. (Frankfurt a. M. und Berlin) auf der Ausstellung vertreten: die Kassette aus Ebenholz mit Silberverzierung, welche wir in Heliogravüre abbilden, und eine Jardiniere nebst zwei Fruchtschalen, silbervergoldet mit Email, Niello und Edelsteinen aufs reichste geschmückt, nach Entwurf von Linnemann.

In gleich würdiger Weise vertritt die Frankfurter Industrie E. Schürmann & Co., dessen trefflicher Mitarbeiter Rudolf Mayer neben A. Offterdinger in Treibarbeit mit das Beste in Deutschland leisten. Neben den ersten Münchener Arbeiten steht ein Tafelaufsatz von höchster Schönheit: Atlas, die Erdkugel tragend, mit allegorischen Darstellungen auf drei Zonen, entworfen von Widnmann. Der vielseitige Otto Lessing in Berlin hat auch eine Anzahl Arbeiten in Edelmetall ausgestellt. Die meisten derselben, in den Details vortrefflich, leiden an Überladung; ein Schild in Eisen, Kupfer und getriebenem Silber, als Preis für einen Ruderverein gedacht, ist von sehr glücklicher Gesamtwirkung.

Der schöne Nautilus von Direktor Götz in Karlsruhe, wenn ich nicht irre im Auftrag des Großherzogs entworfen und von Wollenweber in München ausgeführt, ist durch Publikation bekannt. Neu ist ein Münzpokal desselben Künstlers in Silber und Gold, von Heiseler in Mannheim ausgeführt. Hertel & Sohn in Hanau und M. Elimeyer in Dresden haben kleines zierliches Gerät unter Verwendung von Halbedelstein und menschlichen Figuren als Ornament, in zierlicher, sorgfältiger Durchbildung, ausgestellt. Aus letztgenannter Werkstatt sind zwei Fächergestelle aus Perlmutter mit mehrfarbigen Goldeinlagen nach Entwürfen von Rade hervorgegangen, deren einen, vom Künstler selbst gemalten, wir später in Abbildung geben werden.

Die Fülle des Materials gestattet nicht hier weiter auf Einzelheiten einzugehen: die Ausstellung giebt eben ein übersichtliches Bild der Entwickelung der Silberschmiedekunst in den letzten dreißig Jahren, vollständiger als z. B. die vorjährige Fachausstellung in Nürnberg. Sie zeigt die mächtigen Fortschritte, zeigt aber auch die Abwege, vor denen sich diese Kunst zu hüten hat, zeigt endlich, daß die Kunst ohne große Aufgaben sich weder entwickeln noch auf hohem Stande halten kann.

Gegen die Gruppe der Edelschmiedearbeiten tritt das Übrige aus Norddeutschland eingesandte Material erheblich zurück, ganz der Anlage dieser Abteilung der Ausstellung entsprechend.

Hat in Wien die Emailmalerei schon festen Fuß gefaßt, so wird sie in Berlin von nur einem allerdings sehr geschickten Künstler geübt: E. Bastanier, welcher eine Anzahl Platten mit figürlichen Darstellungen auf Kupfer und Porträts auf Gold ausgestellt hat. An Feinheit der Ausführung stehen diese Arbeiten hinter keinen anderen zurück; zu bedauern ist nur, daß der Künstler der einzige in Berlin bleibt. Übrigens ist das Interesse an diesen Emailarbeiten hier kaum erwacht, während die Kunst der Edelsteingravirungen sich in den letzten Jahren immer mehr Freunde erworben hat. Begründet ist diese Kunst in Berlin durch Rudolf Otto, der, aus Paris 1870 ausgewiesen, sich hier niederließ. Die kleine Kollektion wundervoller Kameen, meist Porträts nach dem Leben geschnitten, welche er ausstellt, zeigt längst nicht die umfassende Thätigkeit dieses bedeutenden Künstlers, wird aber gewiß vielen Besuchern zum erstenmal Kunde geben von der Pflege dieser Kunst in Berlin. Übrigens dürfen hier die Gemmen von Max Haseroth nicht unerwähnt bleiben.

Die Klagen, daß sich eine Bronzeindustrie in Deutschland nicht entwickeln könne, da es an großen Aufträgen fehle, sind nur allzuberechtigt. Die Anstrengungen der Kunstgießerei der früheren königl. Gewerbeakademie zur Hebung dieser Kunst sind ohne Erfolg geblieben, da man sie fallen ließ; heute scheint man für diese Dinge kein Geld mehr zu haben. Die vortrefflichen Arbeiten der retrospektiven Abteilung — Viktoria im Siegeswagen von Kiß; Kandelaber, Becken und Kanne, zum Teil tauschirt — sind Zeugen früherer Bestrebungen zur Hebung der Bronzeindustrie. Um so erfreulicher ist es, ein Werk ausgestellt zu finden, welches in der Behandlung der Bronzeteile auf hoher Stufe steht: die Marmorvase in Bronzefassung (Fig. 3) entworfen und modellirt von F. Behrendt, ausgeführt von H. Preetz. Der rote Marmor harmonirt wundervoll mit der trefflich ziselirten, im Feuer vergoldeten Bronzefassung; die

Vase steht auf einem, gleichfalls mit Bronze gezierten Postament von dunkelgrünem Marmor. Auch hier ist wieder bewiesen, daß das Können durchaus vorhanden ist, aber die Gelegenheit es darzuthun leider zu selten geboten wird. Man muß immer wieder die Frage aufwerfen, ob denn Preußen gar so arm ist, daß man sich bei Ausstattung öffentlicher Gebäude 2c. immer wieder mit elenden Surrogaten behelfen muß? Der leeren Nischen an den Fassaden, in den Treppenhäusern und Vestibülen unserer Staatsgebäude werden mit jedem Jahre mehr, ohne daß je der Kunstfonds zu ihrer Ausfüllung in Anspruch genommen würde. Wir haben diese Frage schon kürzlich berührt, als wir die königl. Porzellanmanufaktur und ihre Leistungen eingehend besprachen. Auch auf der Jubiläumsausstellung ist die Manufaktur vertreten, u. a. mit den von Loschen nach A. Menzels Aquarellen dekorirten Teilen des kronprinzlichen Tafelgeschirrs. Hocherfreulich sind die Fortschritte des königl. Instituts für Glasmalerei, welches unter Leitung von F. Bernhardt sich kräftig entwickelt und alle Zweige der Technik in seinen Bereich zieht. Die drei Fenster für die königl. Webeschule zu Krefeld — Stiftungen eines Privatmannes, deren eines wir in nächster Nummer abbilden werden — legen Zeugnis ab für das ernste Streben des Instituts, dem der Staat eifrige Fürsorge widmet, in den Wegen der Alten zu wandeln. Die Anfertigung in Schwarzlot gravirter Kabinettscheiben dürfte bei einigem Interesse seitens des Publikums geschickten Damen lohnende Beschäftigung gewähren. Die Richtung der Anstalt ist durchaus auf die Monumentalmalerei gerichtet; ihre Aufgabe ist — und muß es bleiben — Restauration und Neuherstellung von Fenstern für kirchliche und öffentliche Gebäude, Aufgaben, denen sie sich heute bereits völlig gewachsen zeigt.

Mit Ehren besteht die dekorative Kunst neben den anderen Abteilungen auf der Jubiläumsausstellung. Sie zeigt sich würdig auch ferner als gleichberechtigt neben den bisher allein vertretenen Künsten auf den Ausstellungen zugelassen zu werden: damit ist ein großer Schritt vorwärts gethan, ein hohes Ziel erreicht.



Fig. 4. Photographierahmen, Messing getrieben, von F. X. Stäble, München.

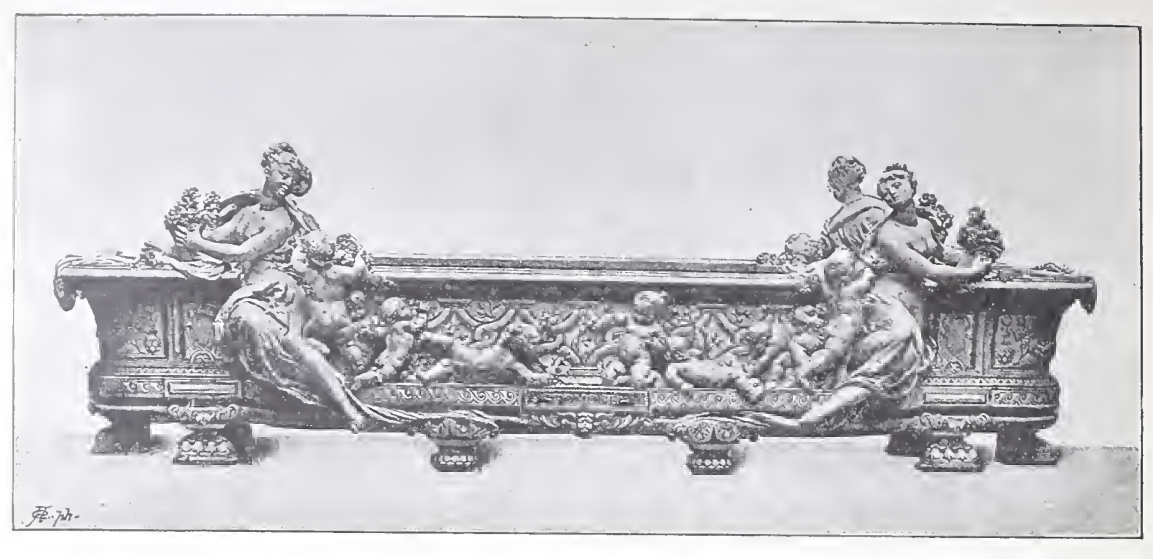


Fig. 1. Jardiniere „Frühling.“ Entworfen und ausgeführt von Joseph Cheret, Paris. Mit dem „Preis von Sèvres“ gekrönt. (H. 30, L. 80, Br. 40 cm.)

Bücherschau.

XXXIV.

Die Terrakotten des Joseph Cheret, Bildhauer in Paris. Eine Studienmappe für Bildhauer, Maler, Stuckateure, Holz- und Elfenbeinschnitzer, Bronze- und Porzellanfabrikanten &c. Erste Serie. 2. Aufl. Berlin Ch. Claesen & Co. Fol.

A.P. — Außer von den Malern hört man heute oft genug die Klagen der Bildhauer, daß sie zu wenig Aufträge oder zu wenig Absatz ihrer Arbeiten fänden. Der Staat, der alleinseligmachende, wird auch hier angerufen, er soll Abhilfe schaffen und die Sünden eines unkünstlerischen Publikums wieder gut machen. Die Frage ist nur dabei, ob der Kunst wirklich aufgeholfen wird, wenn der Staat jährlich für einige hunderttausend Mark Bilder und Figuren kauft, oder ob dadurch nicht vielmehr eine Künstlerschar großgezogen wird, die lieber alles andere thun sollte, als malen und modelliren. Auch ist es weiter fraglich, ob denn eigentlich die Schuld an den jetzigen Zuständen allein das kaufende Publikum trifft, ob nicht am Ende vielleicht Unfähigkeit, Mangel an Phantasie oder gelegentlich auch zu wüste Phantasie der Künstler das Ihrige dazu beitragen. Es ist doch schließlich auch nicht jedermanns Sache sich eine lebensgroße Marmorfigur in die gute Stube zu stellen, bloß weil sie Herr X gemacht hat und für schön hält. Und unter Lebensgröße, Marmor oder Bronze thut es ein richtiger Bildhauer bei uns doch nicht. Die Zeit liegt noch nicht weit hinter uns, wo es ein Bildhauer unter seiner Würde hielt im Dienst der Kleinkunst zu arbeiten, und rühmend muß gesagt werden, daß gerade unsere bedeutendsten Künstler zuerst sich an Arbeiten des Kunsthandwerks beteiligt haben: ihnen ist es zum Teil zu danken, daß die Goldschmiedekunst sich bei uns heute auf der Höhe befindet. Dagegen wird die Kleinplastik noch immer nicht für voll angesehen, und die Zumutung, eine Vase mit figürlicher Dekoration zu entwerfen, weisen die jüngeren Künstler meist mit Entrüstung zurück.

Gerade die Kleinplastik ist aber ein Feld, wo augenblicklich Lorbeeren und Gewinn zu holen sind; das zeigt sich deutlich in Frankreich und Italien. Die Nachfrage nach kleinen figürlichen Bronzen wächst in Deutschland mit zunehmendem Geschmack an diesen Figürchen; der Versuch, leicht getönte resp. gefärbte Terrakotten einzuführen, wie ihn B. Römer mit Originalen, Gurlitt in Berlin mit Nachbildungen der Tanagra-Figuren — die in Wien in erbärmlicher

Weise imitirt werden — gemacht haben, hat durchschlagenden Erfolg gehabt. Hier anzusetzen wäre nicht bloß ein Verdienst unserer Bildhauer, sondern brächte ihnen auch Verdienst.

Mannigfache Anregung zu Arbeiten der Kleinplastik dürfte das vorliegende Werk des Bildhauers Cheret in Paris gewähren. Mit den anderen Erzeugnissen der französischen Kleinplastik teilen die Figürchen dieses Meisters, der sich stolz auf jeder Tafel als éditeur de ses oeuvres bezeichnet, die Frische der Erfindung, Grazie und vollendete Durchbildung. Die Figuren sind geformt, dann überarbeitet, so daß jeder einzelnen der Reiz eines Originales innewohnt, an jedem Stück die Hand des Künstlers zu erkennen ist. Das Werk enthält auf 25 Tafeln in Heliogravüre Figuren der mannigfachsten Art. Vielfach ist mit den Figürchen irgend ein Gefäß in Verbindung gebracht, so daß das Stück zugleich einem praktischen Zweck: als Blumengefäß, Schmuckschale und ähnl. dient. Oft ist es ein geradezu barocker Einfall, welchen der Künstler im Thon festgehalten hat, dessen vollendete Ausführung und Liebenswürdigkeit aber über alle Bedenken hinweghilft. Meist sind es Putten oder Kinder, welche Körbe, Kästen, Düten, Töpfe, Schalen oder ähnliches zur Aufnahme der Blumen tragen oder sich mit ihnen zu schaffen machen, wenn sie außer Verhältnis zur eigenen Größe stehen.



Fig. 2. Jardinière. Entworfen und in gebranntem Thon ausgeführt von Joseph Cheret. Paris. (H. 58, Br. 69 cm.)

Auch größere Kompositionen, deren wir eine — départ pour Cythère benannt — unter Figur 2 wiedergeben, finden sich unter den Tafeln. Unter den Gefäßen ragt die große Vase in antiker Form hervor, welche den Be=

nusdurchgang vor der Sonne in allegorischer Darstellung zeigt und dem Künstler den großen Preis von Sèvres, eine der höchsten Ehren der französischen Bildhauer einbrachte. Mit dem gleichen Preise ward die Jardiniere, „der Frühling" gekrönt (Fig. 1). Ohne Zweifel wird das Werk mannigfache Anregung, nicht nur ausübenden Künstlern, sondern auch unter verständiger Anleitung in den Kunstschulen, bieten: wir können in Deutschland gerade in dieser Richtung noch recht viel von den Franzosen lernen.

XXXV.

Ornamenter for Norsk Traeskjaererkunst (Ornamente für norwegische Holzschnitzkunst) gezeichnet von W. S. Bergström. Herausgegeben vom Kunstindustrie-Museum in Christiania. 15 Tafeln. gr. Fol. Preis 3,75 kr. ca. 4 Mark. Christiania A. Arkeborg & Co.

A.P. — Wir haben früher auf die Bestrebungen des Vereins für Handfertigkeitsunterricht und Hausfleiß hingewiesen und der auf Anregung des betr. Komitees von C. Grunow herausgegebenen „Vorlagen für Kerbschnittarbeiten" rühmend gedacht. Wir können heute an dieser Stelle ein neues Vorlagenwerk anzeigen, welches sich dem ebengenannten zur Seite stellt, allerdings aber vorgerücktere Schüler voraussetzt. Das Kunstindustrie-Museum zu Christiania unter trefflicher Leitung seines Konservators H. Grosch hat sich in richtiger Erkenntnis der Bedeutung der Hausindustrie für die abgelegenen Gebirgsgegenden Norwegens und anknüpfend an alte, z. T. aber unterbrochene Traditionen, zur Aufgabe gestellt, möglichst unter Benutzung noch vorhandener Reste künstlerischer Fertigkeit aus alter Zeit die Volksindustrie neu zu beleben. Herr Grosch hat selbst in diesen Blättern ausführlich über die Frage gehandelt (oben S. 145 ff), so daß wir nur nötig haben hier auf seine Ausführungen zu verweisen.

Heute liegt nur die erste Folge der in Aussicht genommenen Vorlagewerke vor: Ornamente für Holzschnitzkunst. Es sind nicht alte Muster, welche hier reproduzirt werden, aus denen sich der Einzelne das was er braucht zusammensuchen soll: man hat im Gegenteil den Bedürfnissen der modernen Zeit, welche den Landleuten kaum bekannt sind, entsprechende Gegenstände entworfen und im Sinne der alten norwegischen Holzarbeiten verziert. Diese Vorbilder sollen entweder direkt nachgebildet oder mit entsprechenden Änderungen hergestellt werden, um möglichst reichen Absatz zu gewinnen. So finden sich Vorlagen für Kästchen, Schachteln; Füllungen jeglicher Art und Form, Griffe für Messer und anderen Hausrat; daneben Muster zu beliebiger Verwendung; auch einige größere Stücke für spezifisch norwegischen Gebrauch: Steuer für Nordlandsfahrer, wohl z. T. nach alten Stücken copirt.

Im Ornamente dieser nordischen Holzarbeiten haben sich bekanntlich uralte Formen aus romanischer Zeit erhalten; so bilden denn auch Verschlingungen mit romanischem Blattwerk, phantastischen Tierbildungen die wesentlichsten Bestandteile dieser Vorlagen. Wir konnten sie deshalb wohl mit Recht als geeignet zu Vorlagen für vorgerücktere Schüler bezeichnen, welche den Kursus der Kerbschnittarbeiten etwa überwunden haben. Während sich dort die Muster mit Zirkel und Lineal auch von weniger Geübten leicht ins Unendliche vermehren lassen, gehört zur Komposition dieser nordischen Muster schon etwas mehr Begabung und Fähigkeit zum Zeichnen. Auch die Technik weicht vom Kerbschnitt ab: die Muster sind vorwiegend für die sog. ausgegründete Arbeit berechnet, bei welcher der Grund vertieft wird, während das Muster im flachen Reliefe stehen bleibt. Bemalung erhöht den Reiz dieser Arbeiten sehr wesentlich. Die außerordentliche Billigkeit macht das Werk auch gering Bemittelten leicht zugänglich, zumal die Anschaffung auch in drei Lieferungen geschehen kann. — Die Kopfleiste auf Seite 251, dem Werk entnommen, giebt eine Vorstellung von Muster und Technik dieser Art Holzschnitzerei.



Aus: Ornamenter for Norsk Traeskjaererkunst.

Die Kunst des Glasschneidens.

— r. Es hat Zeiten gegeben, in denen das Glas ebenso an Materialwert wie in seinen verschiedenartigen Gestalten als Prunkgefäß, Trinkgeschirr u. s. w. höher geschätzt wurde als das Gold, und wo ein derartiger Gegenstand für ein königliches Geschenk galt. Das Schneiden des Glases, welchem diese Betrachtung gilt, ist ein Zweig der Kunst des Edelsteinschneidens, die bereits in frühen Kulturperioden vielfach eine hohe Stufe der Vollendung erreicht hat. Zur griechischen und römischen Zeit, wo ja alle Zweige der Glyptik außerordentlich gefördert wurden, hat auch die Kunst des Glasschneidens ihren Höhepunkt erreicht, und der spätklassischen Periode haben wir wohl die vollendetsten Werke dieser Kunst zu verdanken. Für die Zwecke des Schneidens wurden mehrfarbige Gläser meistens den einfarbigen vorgezogen und gegenwärtig wird am häufigsten erhabener Schnitt in einer oder mehreren Farben auf andersfarbigem Grunde ausgeführt. Die Engländer waren die ersten, welche in neuerer Zeit, angeregt durch den Import geschnittener Glasarbeiten aus China, diese Art der Kunstübung wieder in Aufnahme gebracht haben. Das Verfahren beim erhabenen Schnitt eines Gefäßes läßt sich am leichtesten nach Vorausschickung einiger Worte über die Herstellung des Gefäßes selbst beschreiben, welche die nämliche ist, ob dasselbe aus nur zwei oder aus mehreren farbigen Lagen über einander besteht. Die Hauptbedingung ist eine Zusammensetzung der verschiedenen farbigen Gläser, welche ihre völlig gleichmäßige Ausdehnung, bezw. Zusammenziehung sichert. Es wird alsdann das Doppelgefäß in der Weise hergestellt, daß das erste an der Pfeife in gewöhnlicher Art hohl geblasen, abgeschnitten und hiernach das zweite noch heiß und weich in das erste hineingeblasen wird, wobei sich die Wandungen sofort an einander schließen. Wird diese Manipulation sorgfältig und geschickt ausgeführt, so bleibt keine Luft zwischen den beiden Glasschichten und es können nicht in weiterem Verfolg des Verfahrens verborgene Luftblasen die eigentliche Arbeit des Schneidens zu einer vergeblichen machen. Die nunmehr fest aneinander gefügten Gläser werden jetzt aufs neue erwärmt, noch so viel wie erforderlich weiter geblasen, erhalten mit Auftreibschere und Zange ihre definitive Form sowie den Rand und gelangen dann in den Kühlofen. Hiernach gelangt das Gefäß in die Hand des Glasschneiders. Soll dasselbe eine figürliche Darstellung erhalten, so wird diese in der Regel in Wachs modellirt, bevor man an die Bearbeitung mit Säure, Rad und Stahlstift geht; man kann die Zeichnung mit Bleistift skizziren und zu diesem Zwecke die Oberfläche des Gefäßes durch Eintauchen in Flußsäure ein wenig rauhen; dann werden die Umrisse mit einer Reservage bedeckt, die Öffnung des Gefäßes gut verwahrt und dasselbe längere Zeit in Säure gebracht. Da die äußere Lage des Glases überall vollkommen gleich stark ist, so muß das Gefäß wiederholt in die Säure gebracht werden, bis der Untergrund überall hervortritt. Dies geschieht selten durchaus rein und frei von Spuren der oberen Farbenschicht, welche dann beim Schneiden beseitigt werden müssen. Blätter und Blumen werden auf der Drehbank vorgearbeitet, was — selbst bei einem einfachen Muster — oft Wochen und Monate in Anspruch nimmt. Eine solche Drehbank hat die gleiche Konstruktion wie die der Edelsteinschleifer, nur ist sie selbst, sowie ihre kupfernen Räder, größer. Auch die zur Verwendung kommenden stählernen Schneidinstrumente sind die nämlichen; dieselben müssen aus sorgfältig gehärtetem Stahl hergestellt sein und sehr scharf und in gutem Zustande erhalten werden, da anderenfalls die Arbeit leicht inkorrekt wird. Kleine Mängel kommen, trotz aller Aufmerksamkeit, zuweilen vor und erfordern zu ihrer Verdeckung eine bedeutende Geschicklichkeit des Arbeiters. Nach Beendigung der Arbeit mit Rad und Stichel wird das Gefäß zuweilen noch in Säure getaucht, welche der Oberfläche einen gleichmäßigen Ton giebt; oft aber schädigt diese Operation die Schärfe des Musters und in jedem Falle ist sie dazu angethan, das Charakteristische einer jeden künstlerischen Handarbeit zu verwischen. Der geschilderte Prozeß erfordert nicht allein Sorgfalt, sondern auch sehr viel Geduld, und es vergehen zuweilen Jahre über der Vollendung einer größeren Arbeit. Zweifellos waren die Bedingungen für die Herstellung wirklich guten Glasschnitts in römischer Zeit günstigere, als sie es heute sind. Der ganze moderne Handelsgeist und Handelsbetrieb mit ihrer Hast haben dahin geführt, den gesamten Steinschnitt und mit ihm den Glasschnitt zu vulgarisiren, und aus der gleichen Veranlassung, vielleicht auch aus einem Mangel an wahrer Würdigung der Kunst stehen die gegenwärtigen Glasfabrikanten in der Herstellung von Überfangglas, was harmonische und für

den Schnitt geeignete Farbenzusammenstellung angeht, weit hinter den alten zurück. Der hohe Grad von Vollendung, welchen die Alten im Schneiden des Glases besaßen, hing zu einem großen Teile mit ihren Lebensgewohnheiten, insbesondere mit ihrem Kultus zusammen — die betreffenden Gefäße fanden vielfach als Aschenurnen Verwendung, wie z. B. das berühmteste aus dem Altertum überkommene Werk dieser Art, die Portlandvase. Die natürlichen Eigenschaften des Glases, seine Durchsichtigkeit, sein Glanz, und der Wechsel dieser Erscheinungen bei verschiedener Färbung haben stets ihre Anziehungskraft auf Menschen aller Kulturstufen geübt; ein ganz besonderes Interesse bietet dasselbe aber für den Künstler und andere Personen von entwickeltem Geschmack, da kein anderes Material in so vollkommener Weise für die Bearbeitung durch den Schnitt geeignet ist.

(Nach Art Journal.)

Zeitschriften.

Aus dem Inhalt der mit † bezeichneten Zeitschriften sind nur diejenigen Artikel hier verzeichnet, welche sich auf Gegenstände des Kunstgewerbes beziehen.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. (Nr. 31 und 32.)
A. Essenwein: Das aus dem Kloster Heilsbronn in das germanische Museum übertragene romanische Portal. (Mit Taf.) Derselbe: Zwei Nürnberger Schränke aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. (Mit Taf.) Epitaph des Georg Borchhardt. — Katalog der Spielkarten des german. Museums.

Blätter für Kunstgewerbe. 1886. 8.
Silberschalen entw. v. Macht, ausgef. v. Lustig. Sofa und Rauchtisch von Fr. Michel. Schmiedeeiserne Gaskrone entw. v. Hellmessen, ausgef. von M. Schuster. Schreibtisch von Fr. Würfel. Antiquitätenkasten entw. v. O. Berger, ausgef. v. F. Michel.

Formenschatz. 1886. Nr. 8 u. 9.
Reliquiar, 14. Jahrh., Holzschnitt. Reliquienkasten, Italien 16. Jahrh. Venus und Amor, Stich nach Raffael. Kaminbrett, Italien 16. Jahrh. Grabmal der Mediceer zu Florenz, erster Entwurf. Anhänger, Goldemail, um 1600. Allegorie: Stich von F. Zuccaro († 1609). Holzplafond, Ende 16. Jahrh. Ornamente von geätzten Zinnplatten. Aurora, Stich von A. Caracci. Das Gehör, Stich von F. Klein († 1658). Ansicht der Kunstkammer zu Berlin, Stich. Ch. Gillot: Panneau 1710. Vase, entw. von E. Petitot; Ende 18. Jahrh. Blumenornament v. P. G. Berthault, um 1780. — Wappen des Martin Pömer, Holzschnitt 1525. Vasen von A. du Cerceau. 1560. Wandmalerei aus Schloss Jaufenburg bei Meran, 16. Jahrh. Die vier Jahreszeiten, Stiche von Ch. Alberti, um 1580. Zwei Schmuckgehänge von P. Birkenholz. Entwürfe zu Thürumrahmungen von A. Rosis, Ende 17. Jahrh. Oppenort, Entwurf zu einer Wanddekoration, um 1720. J. F. Blondel, desgl. 1738. J. de la Jone, desgl. Mitte 18. Jahrh. C. P Marsillier, Porträt in Umrahmung, Stich Ende 18. Jahrh. Japanische Zeichnungen.

Kunst und Gewerbe. 1886. Heft 8.
Die schwäbische Kreisausstellung in Augsburg. Jännicke: Studien über portugiesische Keramik.

Mitteilungen des k. k. Österr. Museums. N. F. I. 8. (Nr. 251.)
Neumann: Über den Einfluss des christlichen Reliquienkultus auf die bildenden Künste.

Illustr. Schreinerzeitung. IV. 4. 5.
Büffett, entworfen und ausgeführt von Nillius. Verschiedene Teilungen von Thürflügeln. Dreibeiniger Schemel und Bauerntisch (Drechselarbeiten). Boule-Kabinett. — Treppenhaus-Abschlusswand. Waschständer mit Uhr, entw. v. R. Hinderer. Niederdeutscher Schrank, Anfang 16. Jahrh. Restaurationsbüffett entw. v. H. Bach.

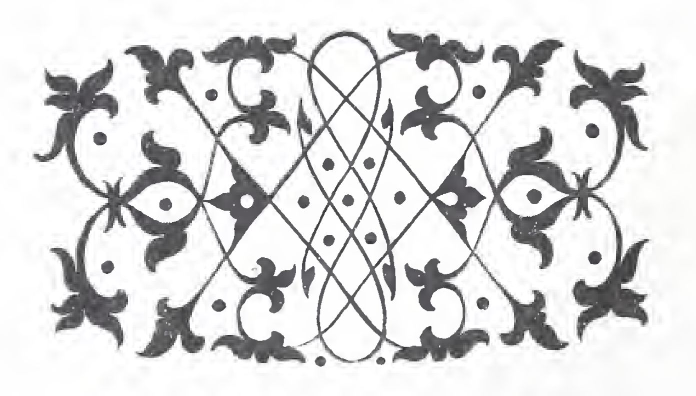
†Sprechsaal. 1886. Nr. 33—39.
L. Gmelin: Von der Augsburger Ausstellung. 1. Keramik.

Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins. 1886. 1.
G. Böhm: Die Flaconsammlung des Fürsten Baratow. H. E. Berlepsch: Über Altersbestimmung. Projekt einer König Ludwigs-Ausstellung. — Tafel: Johanneskopf, Silber getrieben. 15. Jahrh.

†Gazette des Beaux-Arts. 1886. August.
E. Molinier: Exposition d'art retrospectif des Limoges. (Mit Abbild.)

†The Art Journal. August.
Ch. G. Laland: Home arts: modelling in Clay.

†Portfolio. September.
A. H. Church: Pomanders. (Mit Abbild.) — Reginald T. Blomfield: Sussex Ironwork of the 16. and 17. centuries. (Mit Abbild.)



Kunstchronik

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt

Einundzwanzigster Jahrgang



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1886



21. Jahrgang. 1885/86.

Kunstchronik

Nr. 1. 15. Oktober.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine
Herausgeber:
Carl v. Lützow und Arthur Pabst
Wien Theresianumgasse 25. Berlin, W. Kurfürstenstraße 3.
Expedition:
Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Andreas Achenbach.

Am 29. September hat Andreas Achenbach den siebzigsten Geburtstag begangen, — in gleicher Fülle der Kraft als Künstler und als Mann, nicht wankend unter dem Ansturm von Ehren-, Dank- und Freundschaftsbezeigungen, deren Gesamtbild eine Festfeier darstellt, wie sie auch die anerkannten Führer im Heere der Kunstgenossen nur in wenigen Fällen ihren irdischen Auszeichnungen anzureihen imstande sind. Es kam eben zum Ausdruck, daß hier nicht allein das Schaffen eines großen Meisters, sondern vor allem auch die machtvolle Persönlichkeit, die in ihrer Art einzige Erscheinung aus dem liebenswürdigen Gattungsbegriff des freien Künstlertums gefeiert werden sollte.

Am Vorabend fand im geschlossenen Kreise des Malkastens eine Festlichkeit so recht im Geiste seiner weltberühmten Traditionen statt. Der Humor kann keinen graziöseren Flug nehmen, als wenn er von der Kunst die Unterlast borgt; und darauf beruht der nie versiegende Reiz jener eigentümlich deutschen Veranstaltungen in unseren Kunststädten, die in dem Düsseldorfer Malkasten ihre Musterzucht gefunden haben. Hauptmann a. D. Henoumont, bewährt in der künstlerisch poesievollen Gestaltung des Humors wie kein anderer, hatte zu einer Reihe von Dekorationsbildern, welche die charakteristischen Typen aus dem Schaffenskreise des Meisters vergegenwärtigen, den verbindenden Text geliefert und, wenn ich ihn recht verstehe, den Grundgedanken zum Ausdruck gebracht, daß der dreist der Natur zu Leibe gehende Kunstjünger schon längst ein großer Künstler war, noch ehe er ahnte, daß ihn die Kunst dazu berufen, einer ihrer gefeiertsten Verkünder zu sein. Auf allen neuen Gebieten, die er betritt, kommt sie ihm unter der Maske eines die Physiognomie des Landes wesentlich mit bestimmenden menschlichen oder doch lebenden Wesens entgegen — in Norwegen ist es der Eisbär, — ohne daß er sie im entscheidenden Moment erkennt. Die Reihe der Dekorationen eröffnete eine ältere Originalarbeit des gefeierten Meisters, ein Stück Düsseldorf darstellend. An der außerordentlich geschickten Herstellung der übrigen waren in erster Reihe Th. v. Eckenbrecher und C. Schultze beteiligt. W. Beckmann stellte den „Andres" in den verschiedenen Lebensphasen nach dem Urteile älterer Beobachter in der gelungsten Weise dar. Als Satyrspiel folgte ein Schwank von Daelen, dessen mannigfaltige Einzelfiguren sich am Schlusse zu einem Gänsemarsch von der Bühne herab vereinigten, um dem Jubilar den Lorbeer zu überreichen. Die Festrede namens des Malkastens hielt Otto Erdmann in der ihm eigenen, begeistert warmen Weise und verkündete dem Meister seine Ernennung zum Ehrenmitgliede.

Die offizielle Feier fand am 29. um die Mittagsstunde in dem oberen großen Ausstellungssaal der Kunsthalle statt, von dessen Wänden die aus allen Richtungen gesammelten Werke des Meisters ihm und den Geladenen den klangvollsten Festesgruß boten. Nachdem der einleitende Gesang (Beethovens Ehre Gottes in der Natur) in der wundervollen Akustik des

Treppenhauses verhallt war, hielt Maler Deiters mit sonorem Organ und in frischestem Tempo die Festrede. Die Einleitung orientirte die der Kunst ferner Stehenden über die geschichtliche Entwickelung der Landschaftsmalerei. Den Originalgehalt empfing der Vortrag von einer Reihe intimer Mitteilungen über den Lebensgang und das künstlerische Wachsen des Meisters. Ohne hier der fesselnden Darstellung im einzelnen zu folgen, mag doch hervorgehoben werden, daß Andreas Achenbach seiner Abstammung nach ein Rheinländer ist. Sein Vater Hermann Jakob Achenbach wurde am 21. November 1793 zu Kettwig geboren und verheiratete sich in Kassel mit der Tochter seines Prinzipals Christine Zilch, welcher Ehe unser Meister als ältestes Kind, dem noch vier Söhne und fünf Töchter folgten, entsprossen ist. Der Großvater Andreas Zilch kaufte von den „unter der liederlichen Wirtschaft Jérôme's zum Verkauf kommenden Gemälden aus dem kurfürstlichen Besitze eine größere Anzahl an, die er bei der Restauration dem Landesherrn ohne irgend eine Entschädigung zur Verfügung stellte. Auf diese Weise wurde er Miterhalter der Kasseler Gemäldegalerie. Ob es sich bei diesem großherzigen und der Erinnerung wohl werten Akt wirklich um Bilder der Galerie gehandelt habe, was zum mindesten erst im einzelnen nachzuweisen bliebe, mögen diejenigen feststellen, deren Studien auf die Geschichte derselben gerichtet sind. Eine wesentliche Berichtigung enthält die Nachricht, daß Andreas seine Studienreise nach Norwegen erst im Jahre 1839 angetreten hat — es wird meistens das Jahr 1835 angegeben, — während er schon in diesem letzteren Jahre gleich nach seiner Ankunft in München einen „Seesturm an der norwegischen Küste" begann, der in Frankfurt, wohin ihn die Cholera trieb, beendet wurde und in den Besitz des Städelschen Instituts überging. Der glänzende Erfolg dieses Werks veranlaßte ihn im Jahre 1837, demselben noch nicht geschauten Landschaftskreise ein zweites Bild zu entnehmen, welches jetzt in der Kunsthalle zu Karlsruhe aufbewahrt wird und einen interessanten Beitrag zu der gegenwärtigen Gesamtausstellung bildet. Der Redner bediente sich anscheinend der eigenen drastischen Ausdrucksweise des Meisters, wenn er uns verrät, „daß diese norwegischen Felsen auf dem Hundsrücken in der Nähe von Simmern gewachsen sind".

Von besonderem Interesse ist auch die doch wohl auf ein Bekenntnis des Meisters zurückzuführende Mitteilung, „daß der Umgang mit Alfred Rethel, dem er mit warmer Freundschaft und großer Schätzung zugethan blieb, für die charaktervolle Bewegung in seinen figürlichen Darstellungen von unverkennbarer Einwirkung gewesen ist". Gegen den Schluß hin heißt es: „Wie ist es möglich, bei so großer Produktivität und Schaffenskraft mit Worten ein Bild von dieser rastlosen Thätigkeit zu geben! Darum haben wir gesucht, eine Reihe seiner Werke hier in der Kunsthalle zu vereinigen, um von den Anfängen und der Entwickelung des Meisters eine Idee zu geben."

An die Festrede schloß sich die Beglückwünschung durch die Deputationen. Der Vertreter des Herrn Kultusministers, Geheimrat Dr. M. Jordan, fand, wie er uns von jeher zu bewundern gewöhnt hat, für seine Mission den glänzendsten Ausdruck, der durch die Schönheit seiner Form an innerer Wärme niemals einbüßt. Nachdem er der Würdigung der eminenten künstlerischen Verdienste des Jubilars seitens der königlichen Staatsregierung Worte verliehen, betonte er, daß an den Ruhm eines Andreas Achenbach die Ehren, welche der Staat zu vergeben hat, nicht mehr hinanreichen, und übergab dem Jubilar eine kaiserliche Kabinettsordre, durch welche angeordnet wird, daß das Bildnis des Meisters gemalt und in der Nationalgalerie aufgehängt werden soll. Demnächst sprach der Herr Oberpräsident Excellenz von Bardeleben im Namen der Rheinprovinz. Die Deputation des Magistrats und der Stadtverordneten, geführt von Herrn Oberbürgermeister Becker, überreichte dem Meister das Diplom als Ehrenbürger der Stadt Düsseldorf. Der Vorstand des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins brachte seine Wünsche unter der Mitteilung dar, daß soeben der Beschluß gefaßt sei, das letztvollendete Werk des Meisters, welches über der Rednerbühne prangte, für die städtische Galerie anzukaufen. Der Künstlerunterstützungsverein gratulirte durch seinen von Direktor Bendemann geführten Vorstand. Im Namen der Garnison sprach Herr General von Petersdorf. Es ist immer ein wohlthuender und wohl kaum sonst noch irgendwo in dem Maße gewährter Anblick, hier in Düsseldorf die militärischen Kreise in ungezwungener Harmonie mit den künstlerischen verkehren zu sehen. Nun folgten die hiesige Akademie (Proff. Karl Müller, Wislicenus und Janssen), Senat und Akademie zu Berlin (Prof. Karl Becker), die Akademie der bildenden Künste daselbst (Direktor Anton von Werner), die Akademie zu Kassel (Direktor Kolitz), Weimar (Prof. Hagen), Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft zu München (Stieler), die Frankfurter Künstlerschaft (Beer), das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M. (Inspektor Mals). Die k. k. Akademie zu Wien und die Genossenschaft der dortigen Künstler überreichten ihre Adressen durch Maler Deiters. Diese Aufzählung erhebt keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit. Der Gesang des Liedes von J. Otto „Das deutsche Herz" beendete die allseitig ansprechende und stimmungsvolle Feier.

Um 3 Uhr fand im Kaisersaale der Tonhalle das

Festdiner bei einer Beteiligung von etwa 300 Personen statt. Aus der überströmenden Fülle der Reden seien nur erwähnt: der ebenso herzliche als markige Toast des Oberbürgermeisters auf den Jubilar, die Erwiderung des Herrn Geheimrats Jordan auf das dem Minister v. Goßler ausgebrachte Hoch, in welcher der Redner, fast noch günstiger disponirt als am Vormittage, dem Gedanken Ausdruck gab, daß, wenn auch die Wege in der Kunst verschiedene sind, doch auf allen nur zu einem Ziele hingestrebt wird, wie es der Dichter in den Worten meint:

Jeder das Seine, alle das Eine,
Schaffen wir, Schöpfer der Wesen, das Deine —

und endlich die wundervoll humoristische Schilderung des Inspektors Mals im Frankfurter Dialekt, wie Achenbach und er, als die eigentlichen Vorgänger Bismarcks, durch Stiftung der deutschen Kunstgenossenschaft in Bingen, die deutsche Einigkeit begründet hätten.

In seiner kurzen, den Mann und sein Wesen ganz kennzeichnenden Erwiderung auf den ihm ausgebrachten Toast bezeigte der Meister seine Dankbarkeit für Düsseldorf, das ihm niemals „auch nur so viel" — wobei er das geringste Maß an seinem Glase markirte — in den Weg gelegt hat.

Am Abend des nächsten Tages brachten die jüngeren Akademiker, welche, wie erzählt wird, in dem Überschwang ihrer Verehrung nach dem Malkastenfeste dem Meister die Pferde ausgespannt hatten, um ihn eigenhändig bis an sein Haus zu ziehen, einen kostümirten Fackelzug. Gleichzeitig versammelte sich in dem Atelier des Jubilars eine Centurie von Geladenen, die Gelegenheit fanden, sich zu erinnern, daß Andreas Achenbach auch als Wirt nur wenige seines gleichen hat.

Die philosophische Fakultät der Universität zu Bonn hat dem Meister den Doktorgrad erteilt. Und seine künstlerische Gelehrtheit läßt diese Auszeichnung keineswegs als bloße Formalität erscheinen.

Feste verrauschen; hier bleibt das Werk, hier bleibt der Gewinn, den wir für unsere künstlerischen Anschauungen aus der Betrachtung der vereinigten Arbeiten des Meisters ziehen.

Die Ausstellung umfaßt an katalogisirten Ölgemälden 135 Nummern, wozu nachträglich aus dem Besitz des Kaisers zwei höchst wichtige Bilder, „Corleone in Sizilien" und „Hafen von Ostende", beide vom Jahre 1852, gekommen sind, als wesentliche Ergänzung einer für den Vertrauteren fühlbaren Lücke. Außerdem sind eine Anzahl von Zeichnungen und Aquarellen, ein paar Proben der lithographischen Karikaturen, die Radirungen und auch die seltene Lithographie nach dem „Untergang des Präsidenten" (Abdruck von dem gesprungenen Steine) ausgestellt.

Nach der Zeit der Entstehung gliedern sich die Ölbilder folgendermaßen. Von 1830—35: sechs, von 1837—41: vierzehn, von 1843—1849 sechzehn; von 1850—55: achtzehn; von 1860—68: achtzehn; von 1869—77: dreiunddreißig; von 1878—85 dreißig Nummern. Diese Einteilung nach Perioden bietet sich, ohne das absolut Richtige treffen zu wollen oder zu können, dem Auge als Reflex der gegenwärtigen Ausstellung, welche zwar einen mächtigen, anziehenden und höchst belehrenden Eindruck gewährt, aber doch nur einen Bruchteil des von dem Meister Geschaffenen vorführt.

Ob für uns Zeitgenossen schon der Augenblick gekommen ist, uns über die durch ihre Spannweite und Energie geradezu ans Wunderbare streifende Thätigkeit Andreas Achenbachs ein abschließendes Urteil zu bilden, das bleibt immerhin zweifelhaft. Es handelt sich hier nicht um einfache Anerkennung, die ihm von Berufenen und Unberufenen zu teil geworden ist wie kaum einem anderen. Es wäre zu versuchen, ob sich schon heute diese Thätigkeit physiologisch zerlegen läßt, und zu einem solchen Versuch scheint gerade gegenüber der ausgeprägten Eigenartigkeit des technischen Apparats ein unparteiischer Fachgenosse in erster Linie berufen zu sein. Wenn hier der Versuch vom theoretischen Standpunkte aus gewagt wird, so möge er in kunstverwandten Kreisen eine so freundliche Beurteilung finden, wie er einer durchaus wohlmeinenden Absicht entsprungen ist.

Zu den landläufigen Aussprüchen, die bisher einer dem anderen nachgeschrieben hat und das Publikum im allgemeinen seinen Urteilen über Werke der Kunst zu Grunde legt, gehört der Satz: Andreas Achenbach ist Realist. Sollte damit gesagt sein — und ursprünglich war das der Fall, — daß er von Anbeginn einen anderen Weg eingeschlagen hat als jene Meister, welche das Landschaftsbild zu einer selbständigen Idealgattung gestalten und ihm neben dem naturalistischen Gehalt, oder gar auf Kosten desselben, die in Form und Stimmung zum Ausdruck gelangende Beziehung zu einem, sei es nur gedachten, sei es in die Erscheinung tretenden historischen oder mythischen Vorgang das Gepräge einer eigenen Art geben, so war damit etwas thatsächlich Richtiges getroffen. Der Meister malt die Natur um der Natur willen. Ihre Wiedergabe ist ihm ausschließlicher Zweck. — Sollte damit gesagt sein, daß er sich begnüge — und das allein kann unter dem Ausdruck Realist verstanden werden, — die Natur in ihrer zufälligen Erscheinung wiederzugeben, und daß er in der absoluten Treue dieser Wiedergabe die oberste und einzige künstlerische Pflicht erkennt und übt, so muß das Prädikat auf das entschiedenste zurückgewiesen werden. In dem Sinne seiner künstlerischen Behandlungsweise ist Andreas Achenbach durchaus Stilist.

Ausgerüstet mit einem künstlerischen Organismus, wie ihn die geizende Natur nur einigen Lieblingen ins Leben mitgegeben, und wie er — weil nicht allein bestimmend — selbst den meisten Kunstgrößen, die bei der historischen Betrachtung für uns vorerst noch ausschließlich im Vordergrunde stehen, nicht zu Diensten war, betritt er, wesentlich auf das eigene Erkennen angewiesen, die künstlerische Laufbahn. Ein Auge, das die Erscheinungsformen bis in ihre feinsten Gliederungen durchdringt, dazu das Gedächtnis, welches das Bild in unwandelbarer Bestimmtheit festzuhalten vermag, die ihrer Griffe und Führungen instinktiv sichere Hand, deren Qualität mit jedem neuen Versuch, wohl oft zu eigener Überraschung des jugendlichen Stürmers, an Maß gewinnt, das Temperament einer Feuerseele, verbunden mit der Energie des Genius, der an sich glaubt: das sind die Eigenschaften, die er der ihn lockenden Natur entgegenbringt. Er ist nicht nur passiver Betrachter der Erscheinungen, er läßt sich von der Natur nicht willenlos ins Schlepptau nehmen. Es ist ihm vom ersten Eintritt eine Notwendigkeit, die Natur zu denken, sich ihre Physiognomie, ihre Elemente bis ins kleinste zu zerlegen — und sie dann als künstlerischer Schöpfer zu einem Bilde neu und nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu ordnen. Durch nichts wird dieser eigenartige Gang seines Schaffens so unmittelbar klargestellt wie durch die Thatsache, daß er als zwanzigjähriger Jüngling sich die Kraft zutraut, eine Natur zu schildern, die er nur aus den Werken anderer — oder vielleicht auch das nicht einmal — kennt, und daß es ihm dabei gelingt, als ein treuer Interpret bis zu dem Tage zu gelten, wo er selbst uns in das Geheimnis der Mystifikation einweiht.

Aber eine der merkwürdigsten Eigenschaften seines Organismus, die seine künstlerische Entwickelung vorweg bestimmt, ist die eminente Fähigkeit, die Kunstmittel anderer Meister zu erkennen und das Wesentliche davon seiner eigenen Produktionsweise zu assimiliren. Der Trieb dazu ist ein so spontaner, so unabweisbarer, daß er zuweilen geradezu die Auffassungsweise und Mittel eines ihn fesselnden Künstlers imitirt, und fast hat es den Anschein, als ob er den ihn packenden Kitzel zur Nachahmung nur dadurch los wird, daß er sich in der That von seiner Fähigkeit überzeugt, es dem anderen gleich thun zu können. Man hat ja oft auf die Neigung hingewiesen, die ihn schließlich in den alten holländischen Meistern seine höchsten künstlerischen Ideale finden läßt. Schon 1857 schreibt er unter dem Eindruck der in Manchester ausgestellten Werke alter Meister: „So ein kleines Niederländerchen ist doch auch gar zu lecker.“ Aber man würde durchaus irre gehen, wollte man annehmen, daß ein Temperament wie Andreas sich nicht auch stets den prüfenden Blick für die Produktionen seiner hervorragenden Zeitgenossen gewahrt und dieselben mit vergleichendem Studium zu betrachten jemals aufgehört habe. So möchte beispielsweise in der 1840 gemalten „Holländischen Landschaft“ aus dem Darmstädter Museum der belgische Einfluß, und in dem 1855 entstandenen „Strand von Scheveningen“ (Konsul Weber in Hamburg) der französische, insbesondere eine Reminiszenz an Isabey, kaum zu verkennen sein; ja sogar Reflexe der Auffassungsweise eines Corot und Rousseau meint man in dem „Platanenhain“ von 1868 (Konsul Weber) und in den „Pontinischen Sümpfen“ von 1850 (Frau Prof. W. Camphausen in Düsseldorf) aufblitzen zu sehen. Der italienische Aufenthalt bringt eine Reihe von Bildern, die im Kreise der Münchener Stilisten wohl als Arbeiten der Schule angesehen werden konnten.

Aber überall erweisen sich solche Annäherungen als ganz flüchtiger Natur. Aus jedem solchen Kampf geht der Meister als der Stärkere unberührt hervor. Nur seine Fechtkunst hat wiederum gewonnen. Und wie der aus den ungleichartigsten Kunstschöpfungen angezogene Stoff unfehlbar zu einem homogenen Zuwachs seines künstlerischen Vermögens verarbeitet wird, so assimilirt er sich auch die Eindrücke einer Natur, die sein germanisches Empfinden auf die Dauer nicht zu fesseln vermag. Es ist durchaus falsch, die dem italienischen Aufenthalt verdankten Werke gegenüber der Gesamtheit seiner Produktion gering zu veranschlagen. Im Lande selbst findet er freilich noch nicht oder nicht gleich die seinem mächtigen Kunsttriebe entsprechenden Ausdrucksmittel, das künstlerische Verhältnis zu dem Geschauten, aber nach einiger Zeit hat sich die Verarbeitung vollzogen, und im Anfange der fünfziger Jahre schafft er eine Reihe italienischer Landschaften, von deren wunderbarer Schönheit „Corleone“ (1852, aus dem Besitz des Kaisers) eine Idee giebt, aber keineswegs das Fehlen jener großartigen Strandscenerien aus Calabrien, mit Staffage von höchster Vollendung, weniger bedauerlich erscheinen läßt. Was der Meister in seinen kleinen Figuren zu jener Zeit leistete, das wird durch das zweite Bild aus dem Besitz des Kaisers dargethan. Er hat später die Staffage in einem größeren Sinne genommen, ihr eine erhöhtere dramatische Lebendigkeit und einflußreichere Bedeutung zu geben vermocht, aber Staffage von so holländisch-künstlerischer Rundung, von so miniaturartiger Vollendung bei aller Stärke der Wirkung hat er später nicht mehr gemalt. In der Entwickelung seiner technischen Behandlungsweise hat er den Weg fast aller großen Meister der durch die Renaissance voll entwickelten Kunst zurückgelegt: von einer spitzen, geduldvollen, vielleicht jetzt sein eigenes Staunen durch ihre Mühsamkeit erregenden Behandlung, die jedes Detail in der

Natur geben zu können und geben zu müssen vermeint, aufsteigend durch mannigfache Phasen zu der breiten Manier höchster Meisterschaft. So schafft er das Bild, einen klar vor seiner Seele stehenden Begriff, dem er — nicht nur auf seinem Gebiet — allgemeine künstlerische Anerkennung verschafft hat. Da findet sich nichts Zufälliges, könnte nichts etwa anders sein, ohne daß alles anders werden müßte. Alles vereinigt sich auf den Zweck bildmäßiger Wirkung hin. Der Aufbau seiner Landschaften, das Gerüst ist von monumentaler Festigkeit. Wer seine Motive in der Natur aufsuchen wollte, würde sich schwer zurecht finden. Aus Studien Bilder machen, war nie seine Sache. So fein seine Beobachtung ist, so sehr er fähig wäre, die Natur in ihrem intimsten Weben zu schildern, so muß sich doch die rein naturalistische Wirkung seinem Zweck, ein Bild zu schaffen, unterordnen; — das scheidet ihn von der modernen Landschaftsschule der Franzosen seit den Tagen von Barbizon. Wenn er groß ist, ist er größer als alle anderen. Auch in dem letzten, für die städtische Galerie erworbenen Werke, „Sturm im Hafen von Ostende", in welchem ein Schifferboot auf die Estacade getrieben wird, zeigt sich in unvermindertem Glanz der Meister des im künstlerischen Prinzip erstarkten Landschaftsbildes.

Düsseldorf. Th. L.

Die Codices des Aachener Münsterschatzes.

Von Th. Frimmel.

Kurz nach einander sind in der Litteratur Erwähnungen einer Bilderhandschrift im Aachener Dom aufgetaucht, die von einem Mönche Otto dem Kaiser Lothar dargebracht worden sein soll. In dem unlängst erschienenen Artikel von Ernst aus'm Weerth: „Die Reiterstatuette Karls des Großen aus dem Dome zu Metz" (Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft LXXVIII, S. 154) wird ein solcher Kodex in einer Anmerkung erwähnt. Auch Otte's Schlußheft des zweiten Bandes seiner kirchlichen Kunstarchäologie (5. Aufl., bearbeitet von E. Wernicke) bringt S. 541 eine Notiz über jenen Lotharkodex; die 4. Auflage kannte ihn noch nicht. Beide Autoren haben aus Woltmanns Geschichte der Malerei geschöpft, wo es heißt: „Kaiser Lothar erblicken wir in einem Evangeliarium des Domschatzes zu Aachen ...." (I. Bd. S. 206) und „Das Evangeliarium Lothars in Aachen enthält das Bild des Schreibers, eines Mönches Otto" (S. 208). Aus'm Weerth und Wernicke haben sich auf Woltmanns Autorität verlassen, sicherlich ohne die Aachener Domcodices selbst geprüft zu haben. Denn, um es gleich herauszusagen: eine Handschrift, die für Kaiser Lothar von einem Mönche Otto geschrieben wäre, giebt es in Aachen nicht und scheint es überhaupt nicht zu geben. Was sich an Bilderhandschriften im Aachener Münsterschatze gegenwärtig und seit lange befindet, ist ein karolingisches Evangeliar, ohne Darstellung und Nennung des Schreibers und ein Evangeliar aus der Zeit der Ottonen. Woltmann befand sich also offenbar in einem Irrtum. Um den wahren Sachverhalt und die Entstehung des Irrtums klar zu machen, soll hier ein Wort über die Aachener Codices gesagt werden. Die Notizen, die ich hierzu benutze, sind an Ort und Stelle gemacht und überdies in den wesentlichsten Punkten von Herrn Domschatzmeister J. Lennartz gütigst kontrollirt worden.

Die vorhandenen Codices sind also folgende: a) Ein karolingisches Evangeliar, das außer den Architekturen um die Canones und einigen Zierleisten nur eine Miniatur mit Figuren enthält, ein Bild, auf welchem alle vier Evangelisten zugleich dargestellt sind. Das Buch zeigt im Duktus der Schrift, im Stil der Malereien und zwar besonders der erwähnten Architekturen die größte Ähnlichkeit mit dem Evangeliar der Wiener Schatzkammer. Der prächtige Einband ist, was den Deckel der Vorderseite betrifft, alt, aber nicht gleichzeitig.

b) Ein zweites Evangeliar aus der Zeit der Ottonen. Diese Zeitbestimmung ergiebt sich aus dem Inhalte einer Inschrift, die sich in goldener Kapitalis auf vier Purpurstreifen des Widmungsbildes befindet und die folgendermaßen lautet:

Hoc auguste libro tibi cor deus induat Otto
Quem de liuthario te suscepisse memento.

Diese leoninischen Hexameter heißen in deutscher Prosa offenbar so: Dir, kaiserlicher Otto, möge Gott das Herz mit diesem Buche erfüllen (eigentlich: umhüllen); erinnere dich, daß du es von Liutharius erhalten hast. Dieser Schriftbänder sind oberhalb und unterhalb eines Bildes angebracht, auf dem ein Mönch, der ein Buch trägt, dargestellt ist [1]). Mit diesem Mönche kann niemand anderer als der in der Inschrift genannte Liutharius gemeint sein. Der erwähnte Otto ist ein Kaiser. Denn auf der Seite gegenüber gewahrt man einen thronenden Kaiser, dem von geistlichen und weltlichen Fürsten gehuldigt wird. Die übrigen Miniaturen schließen sich an den Text der heiligen Schrift an. Sie haben trotz des hohen ikonographischen Interesses, das sie gewähren, hier für uns keine Bedeutung, da der Kodex hauptsächlich durch das Widmungsbild mit der Inschrift und durch das Bild mit Kaiser Otto charakterisirt wird. Wir sehen also hier von einem

---

1) Abbildungen bei Bock: Palastkapelle, und bei Hefner-Alteneck: Trachten 2c.

Verzeichnisse der Miniaturen ab, um so mehr, als Lamprecht dieselben in seiner „Initialornamentik vom 8. bis zum 13. Jahrhundert" (Leipzig 1882, S. 28, Nr. 49) schon aufgezählt hat.

Ein alter zum Teil etwa gleichzeitiger Einband zeigt reichen Figurenschmuck auf dem Deckel der Vorderseite. Es sei nebenbei bemerkt, daß die Verteilung der Einbände an den Aachener Codices im Laufe unseres Jahrhunderts mehrmals gewechselt hat. Erst seit 1870 ist sie so, daß von den beiden schönsten Deckeln einer den karolingischen und einer den Ottonenkodex ziert. Daraus erklären sich die meisten Widersprüche, die betreffs der Einbände in der Litteratur vorkommen.

Gegenwärtig befinden sich außer den beiden eben erwähnten keine weiteren Bilderhandschriften im Aachener Dome. In diesen beiden aber ist von Kaiser Lothar oder von einem Mönche Otto keine Spur zu finden. Vor 1798 besaß der Aachener Dom bekanntlich noch ein drittes Evangeliar, jenen karolingischen Kodex, den jetzt die Wiener Schatzkammer bewahrt. Wir erinnern daran, daß auch diese Handschrift keine Beziehungen zu Kaiser Lothar oder zu einem Mönche Otto enthält.

Wie kommt es aber nun, daß Woltmann eine solche für Kaiser Lothar gefertigte Handschrift im Aachener Domschatze erwähnt? Hat etwa auch er aus einer älteren unkritischen Quelle geschöpft? Dies nachzuweisen ist mir nicht gelungen. Was mir nur irgend an Litteratur über die Aachener Codices zugänglich ist, enthält nichts, was sich auf einen Lotharkodex in Aachen beziehen könnte. Hefner-Alteneck in den „Trachten des christlichen Mittelalters" (1840—1854) bildet auf Taf. 47 und 48 die zwei erwähnten ersten Bilder des Ottonenkodex ab. Den dargestellten Kaiser hält er für Otto III. Dieselben Tafeln kehren als Nr. 35 und 36 mit verändertem Text in der neuen Auflage des genannten Werkes wieder. Von einem Lotharkodex keine Rede.

Bock beschreibt 1860 im Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen (S. 70) dreierlei Einbände, ohne auf den Inhalt der Codices näher einzugehen. In demselben Jahre beschränkt sich auch E. aus'm Weerth in seinen „Kunstdenkmälern des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden (1. Abteilung, II. Bd., S. 49) auf die Einbände, die er beschreibt und abbildet. Fast ebenso Lotz (1862) in seiner Kunsttopographie Deutschlands, wo der Ottonenkodex kurz erwähnt wird. (I, S. 35 und in den Nachträgen). Im Jahre 1865 liefert Bock in „Karls d. Gr. Pfalzkapelle" eine Beschreibung der beiden noch heute in Aachen befindlichen Codices und ihrer Einbände. Erst der erste Band von Woltmanns Geschichte der Malerei, dessen erstes Heft 1879 erschienen ist, führt den Mönch Otto mit den eingangs gegebenen Worten in die Kunstgeschichte ein, offenbar infolge eines Mißverständnisses bei Benutzung älterer Originalnotizen, an die sich keine Gedächtnisbilder mehr knüpften. Wie ein solches Mißverständnis entstehen konnte, das ist sonderbar, aber nicht ganz unbegreiflich. Ein Kodex, in dem der Name Liutharius und Otto vorkamen, ist wirklich vorhanden; Woltmann dürfte von ihm flüchtige Notiz genommen haben. Bei Zusammenstellung seiner Geschichte der Malerei nun wurde aus dem Mönch Liutharius der Kaiser Lothar, und aus dem auguste Otto ein Mönch Otto. Daß der Stilcharakter des ganzen Kodex auf die Zeit der Ottonen weise, blieb unbeachtet, ebenso die ältere Litteratur, die wohl bald den Irrtum klar gemacht hätte. Eine Erwähnung des wirklich vorhandenen Ottonenkodex habe ich bei Woltmann nicht gefunden. Die Annahme einer Verwechselung der Namen wird also um so wahrscheinlicher. Dagegen bringt Wernicke nicht nur den einen imaginären sondern auch den wirklichen Kodex (V. Auflage, II. Bd., S. 551).

Wie man sieht, beginnt der Irrtum Woltmanns böse Früchte zu tragen, indem er nunmehr schon in ein sonst vortreffliches, fast unentbehrliches Nachschlagebuch eingedrungen ist. Ich brauche mich also gewiß nicht zu entschuldigen, wenn ich meine Notizen über die Aachener Codices zur Berichtigung jenes Irrtums verwende.

Wien, im Januar 1885.

Kunstlitteratur.

Antike Fragmente, in drei Bildern zusammengestellt, von Leo von Klenze. München 1885, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Bruckmann).

In der voriges Jahr aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstages Leo v. Klenze's von dem Architekten Hugo Marggraff in München arrangirten Ausstellung des dortigen Architekten- und Ingenieurvereins sah man unter anderem auch drei Studienblätter von der Hand L. v. Klenze's, deren eines griechische Architekturformen darstellt, während die beiden anderen römische Motive behandeln. Dieselben sind mit der äußersten Sorgfalt gezeichnet und in Wirkung gesetzt und es dürfte das erste während Klenze's Aufenthalt in Paris (1803) entstanden, die beiden anderen Früchte seines ersten Aufenthaltes in der ewigen Stadt (1805) sein. Der junge Künstler hat auf diesen Blättern zahlreiche charakteristische antike Stilformen ebenso geschmackvoll wie originell zu anmutigen Bildern zusammengestellt, nachdem er die einzelnen Architekturstücke größtenteils selber an Ort und Stelle aufgenommen und bei der Auswahl jene bevorzugt hatte, welche den griechischen Werken an einfacher Schönheit am nächsten kommen. Auf dem Blatte „Griechische Baukunst" sieht man die Südseite des Erechtheions, ein Stück der inneren dorischen Säulenreihe des Parthenon, den Triglyphenfries desselben, ein ionisches Kapitäl vom Tempel von Priene, ein korinthisches aus dem Grabmal in Mylasa, die sitzende Frauengestalt vom Thrasyllosdenkmal in Athen und die kauernde Venus aus dem Nationalmuseum in Neapel in geistvoller Anordnung als Rahmen einer Ansicht der Akropolis in Athen verwendet. Auf dem Blatte „Römische Baukunst" gewähren ein von Klenze unter Benutzung antiker Motive komponirtes Gebäude, der Fries vom Tempel des Antoninus und der Faustina am römischen Forum, das Ge-

bälk vom Forum des Nerva und ein reich verzierter Säulenfuß wahrscheinlich von den Kaiserpalästen den Durchblick auf die Ruinen der letzteren. Viel einfacher erweist sich die Komposition des zweiten Blattes: „Römische Baukunst". Das Hauptstück bildet das Marmorgebälk vom Forum des Nerva, daran reihen sich ein Sarkophag aus der Villa Borghese als Brunnentrog, zwei Pilaster aus dem Museo Clementino, eine Prachtvase aus der Villa Albani, ein Kandelaber aus dem Louvre in Paris auf einem römischen Altar aus der Sammlung der Uffizien in Florenz. Wir begrüßen die trefflich wiedergegebenen Blätter nicht bloß als Erinnerung an den verstorbenen Meister, sondern auch als leuchtende Vorbilder für unsere akademische Jugend. Die Reproduktionen sind unveränderliche Phototypien aus der bewährten Bruckmannschen Anstalt. C. A. R.

y. — **Otto Seemanns „Mythologie der Griechen und Römer"** hatte sich gleich bei ihrem ersten Erscheinen wegen der frischen, anschaulichen, dem Verständnis der heranreifenden Jugend angepaßten Vortragsweise allgemeine Anerkennung erworben. Nicht minder hatte die in dem hübschen Buche mit Glück verfolgte Absicht des Verfassers, den Sinn für die ästhetische Betrachtung und kunsthistorische Würdigung antiker Bildwerke durch stete Hinweise auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten anzuregen, den Beifall einsichtiger Schulmänner gefunden. Um in letzterer Beziehung auch den strengsten wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen, hat der Verfasser sich bei der Bearbeitung der jetzt vorliegenden dritten Auflage der Mitwirkung von Dr. Rud. Engelmann, als einem namhaften Fachgelehrten, versichert, die denn auch dem verdienstlichen Werkchen sehr zu gute gekommen ist. Wir stehen nicht an zu erklären, daß wir kein für den Schulgebrauch bestimmtes Handbuch der antiken Mythologie kennen, das in gleichem Maße geeignet wäre, die Zöglinge höherer Bildungsanstalten, der Gymnasien, Kunst- und Gewerbeschulen, in die antike Götterwelt einzuführen und mit der künstlerischen Gestaltung der religiösen Ideale des klassischen Altertums vertraut zu machen. Daß die neue Auflage in Bezug auf die sehr reiche und gewählte Illustration ebenfalls gewonnen hat, mag nicht unerwähnt bleiben.

Kunsthistorisches.

z. — In Eleusis ist es gelungen, unter dem großen, von 42 Säulen getragenen Versammlungshause, über dessen Aufdeckung schon öfter berichtet wurde, die Spuren des ältesten von den Persern zerstörten Heiligtums aufzufinden. Es ist ein Quadrat, dessen Seite ungefähr die Hälfte der Seite des neuen, von Iktinos erbauten Tempels ausmacht; es enthielt fünfundzwanzig Säulen, die in fünf Reihen angeordnet waren. Der alte Tempel nimmt so genau die Nordostecke des neuen Tempels ein, daß seine östliche und nördliche Mauer völlig mit den von Iktinos erbauten zusammenzufallen scheinen. Die Entdeckung ist von Wichtigkeit; man gedenkt die bis auf den Grund ausgegrabenen Mauern wieder auszufüllen, doch so, daß die oberen Teile der alten für die Geschichte des Tempels besonders wichtigen Mauern sichtbar werden.

Preisverteilungen.

Sn. Der Stiftungsrat der **Peter-Wilhelm-Müllerstiftung in Frankfurt a. M.** hat den Ehrenpreis von 9000 Mark nebst der goldenen Stiftungsmedaille für höchste Leistungen auf dem Gebiete der Malerei während der letzten fünfzehn Jahre dem Professor Adolf Menzel zuerkannt. Die von dem Stiftungsrat zugezogenen Preisrichter waren Andreas Achenbach, Hermann Baisch und Anton von Werner. Die Stiftung wird fortan alle drei Jahre einen solchen Preis nebst Medaille verleihen und zwar abwechselnd für Malerei, Bildhauerei, Dichtkunst, Musik, philosophische, historische und naturwissenschaftliche höchste Leistungen. Außer Angehörigen des deutschen Reiches können auch Deutsch-Österreicher und Deutsch-Schweizer bedacht werden. Bewerbungen um den Preis finden nicht statt.

Personalnachrichten.

x. — **Dr.** Albert Erbstein wurde unter Enthebung von seinem Amte als Direktor des königl. Münzkabinetts zum Direktor des königl. historischen Museums sowie der königl. Porzellan- und Gefäßsammlung in Dresden ernannt und die Verwaltung des königl. Münzkabinetts dem Direktor des Grünen Gewölbes Dr. Julius Erbstein übertragen.

Vermischte Nachrichten.

Ls. **Das Treppenhaus des Berliner Kunstgewerbemuseums**, welches bisher in seiner völligen Farblosigkeit gegen den schönen, farbig gehaltenen Lichthof nicht angenehm kontrastirte, hat soeben einen prächtigen, farbigen keramischen Schmuck erhalten, dessen Aufstellung — gleich bei der Erbauung des Museums projektirt — sich erst jetzt ermöglichen ließ. Derselbe besteht einerseits in der Fliesenbekleidung der Treppenwangen und der Wände des Podestes bis zur Höhe der Fenster, anderenteils in der reichen architektonischen Umrahmung von vier großen, am Fuße dieser Treppe belegenen Thüren. Beide Arbeiten sind aus den Fabriken der Firma Villeroy & Boch hervorgegangen und wertvolle Geschenke derselben an das Kunstgewerbemuseum. Die in ganz flachem Relief gehaltenen glasirten Fliesen der Wandbekleidungen — ein Erzeugnis der bekannten Mettlacher Mosaikfabrik — zeigen ein auch in seinen Farben reich und wirkungsvoll gehaltenes stilisirtes Pflanzenornament in zwei verschiedenen Mustern für die Treppenwangen und für die Langseite des Podestes, welche letztere durch zwei breite tiefgrüne Streifen gegliedert ist. Eine Arbeit von ganz hervorragender Bedeutung sind die in der Terrakottafabrik Merzig nach Entwürfen der Erbauer des Museums Gropius & Schmieden und nach Modellen des Bildhauers Otto Lessing ausgeführten Umrahmungen der nahezu 3 m hohen Thüren und ihrer gegen 70 cm tiefen Leibungen. Die Umrahmungen sind in weißer, glasirter Terrakotta ausgeführt, mit Scharffeuerglasuren farbig dekorirt und zeigen verschlungen durch Bänder verknüpfte Blattornamente in starkem Relief. Die Leibungen sind mit reichen, lockeren, durch Bänder gehaltenen Festons von Blumen und Früchten in noch etwas höherem Relief geschmückt, welche mehrfach durch Cartouchen unterbrochen werden. Zwei dieser Thüren sind nach oben mit einem horizontalen, reich gegliederten und breit ausladenden Gesims abgeschlossen, die beiden anderen, dicht neben der Treppe und in gleicher Flucht mit ihr gelegenen tragen über diesem Gesims noch hohe, im Halbrund geschlossene Sopraporten mit krönenden Akroterien. Diese Aufsätze sind mit dichten Frucht- und Blätterkränzen umrahmt, innerhalb deren je zwei fast völlig frei und für jede Thür besonders modellirte Putten ein von einem vollen Kranze umrahmtes Wappenschild halten. Die nach der technischen wie nach der künstlerischen Seite gleich schwierige Aufgabe der Herstellung dieser hochbedeutenden Arbeit ist in ihrer weitberühmten Fabrikationsstätte auf das glücklichste und mit allen Feinheiten gelöst worden. Die technischen Schwierigkeiten lagen in der Bewältigung so großer und komplizirter Massen — die beiden Stücke, aus denen jede Sopraporte zusammengesetzt ist, wiegen allein je über fünf Centner! — durch das Brennen, ohne daß sich dieselben im Ofen verziehen und werfen, sowie in der Wahl der geeigneten Glasuren. Letztere sind mit einer unbedeutenden Ausnahme durchsichtig, also echte farbige Emails, die sich von dem weißen Untergrunde in allen ihren sorglichst abgetönten Nüancen klar und spiegelnd abheben. Künstlerisch bestand die zu überwältigende Schwierigkeit darin, die farbige Gesamtwirkung der in den Umgebungen herrschenden Farbenstimmung anzupassen und die Farben unter einander harmonisch abzutönen. Es erforderte dies ungemein zahlreiche und mühsame Proben und Versuche der verschiedensten Art, deren erfreuliches Resultat aber auch nun in dem vollkommenen Gelingen der Arbeit vorliegt; noch augenfälliger wird dasselbe in die Erscheinung treten, wenn erst die an die Thüren grenzenden Wandflächen, welche im Augenblick noch die bisher dem gesamten Treppenhause eigene Farblosigkeit zeigen, eine seinem neuen Schmucke angemessene Färbung erhalten haben werden. Diese ersten Versuche dekorativer emaillirter Thonreliefs in der Art der Robbiaarbeiten aus einer deutschen Fabrik dürfen als

äußerst gelungen betrachtet werden und gereichen der Fabrik zur höchsten Ehre. Man kann dabei den Wunsch nicht unterdrücken, daß der Staat, dem dieses auch materiell recht erhebliche Geschenk zugefallen ist, bei öffentlichen Bauten sich dieser schönen Dekorationsart gelegentlich bedienen möge: vielleicht bietet sich beim Bau des neuen Reichstagsgebäudes eine Gelegenheit dazu.

Rt. **München.** Seit kurzem ist das Wandbild „Ludwig des Reichen Sieg bei Giengen" in den Arkaden des Hofgartens sichtbar, das Professor Wilhelm Lindenschmit nach seines Vaters Werk an gleicher Stelle unter Anwendung der Keimschen Mineralmalerei pietätvoll auf eigene Kosten ausführte. Die weithin leuchtenden Farben des Bildes erinnern uns Ältere wehmütig an längst vergangene Zeiten, als ein großherziger König der Kunst in München eine Heimstätte bereitete und alles, was sie auf sein Geheiß geschaffen, dem Volke zugänglich machte, damit es sich daran bilde und veredle. Lindenschmit hat sich streng an seines Vaters Werk gehalten, und wenn seine eigene Arbeit jenes an koloristischer Wirkung übertrifft, so verdanken wir das der Wahl der Technik, der er, wie vor drei Jahren im Rathause zu Kaufbeuren, nun auch hier zu einem wahren Triumphe verhalf. Um so trauriger, ja peinlicher ist der Eindruck der übrigen, durch Witterungseinflüsse und rohe Hände fast ganz zerstörten Wandbilder in den Arkaden. Man darf es als eine ästhetische Unmöglichkeit bezeichnen, daß sie noch länger im dermaligen ruinösen Zustande verbleiben. Vor etlichen Jahren angestellte Versuche, sie zu restauriren, blieben ohne den gewünschten Erfolg und wurden wieder aufgegeben.

— a — **Teppichknüpferei als Hausindustrie.** In einer Preisschrift Fischbachs über die Einführung neuer Industrien in der Schweiz wird auf die Herstellung geknüpfter Teppiche nach orientalischem Muster als einen sehr empfehlenswerten Zweig der Hausindustrie hingewiesen. Als besondere Vorzüge werden hervorgehoben, daß sie erstens die Verwertung einer jeden freien Stunde ermöglicht, da die Arbeit nach Belieben aufgenommen und unterbrochen werden kann, zweitens nur geringes Anlagekapital beansprucht, drittens keine Schwierigkeiten in der Erlernung der Technik bietet, viertens bei dem steigenden Bedarf leichten Absatz hat, daß sie ferner von der Mode unabhängig ist und endlich für ihre Erzeugnisse einen guten Markt hat. Die geknüpften Teppiche Persiens, Kleinasiens und Indiens, in gewissem Sinn gleichfalls Erzeugnisse der Hausindustrie, haben Jahrhunderte hindurch ihren glänzenden Ruf bewahrt. Seit den fünfziger Jahren hat die europäische Großindustrie diese Handarbeiten in Fabriken konzentrirt und es dadurch ermöglicht, daß größere Teppiche geliefert werden können, als sie der Orient mit seinen primitiven Hilfsmitteln und Werkzeugen produzirt, wobei die hergebrachten orientalischen Muster als Vorbilder benutzt werden. Fischbach schlägt nun vor, für kleinere Teppiche die Hausindustrie, wie im Orient, heranzuziehen; Wanderlehrerinnen müßten das Teppichknüpfen in armen Distrikten einführen, und die Staatshilfe könnte sich darauf beschränken, geeignete Vorlagen zu beschaffen und solche als Gemeingut durch Farben zu vervielfältigen, sowie für ärmere Gemeinden die Wanderlehrerinnen zu besolden. In Oberschlesien ist bereits mit der Einbürgerung dieser Thätigkeit als Hausindustrie ein Versuch gemacht worden, welcher Gelingen zu verheißen scheint.

— r. **Goslar.** Dem Athenaeum berichtet ein Korrespondent: „Ich habe vor kurzem in Goslar die sehr betrübende Bemerkung gemacht, daß die Deckengemälde Wohlgemuths im Sitzungssaale des alten Rathauses Schaden gelitten haben, und zwar vermutlich durch die von der Berliner Akademie mit dem Kopiren der Gemälde beauftragten Personen. Die Farbe ist an sehr vielen Stellen — glücklicherweise nicht an den Gesichtern und Händen — in Stücken von der Größe eines Sixpence abgeblättert. Es hat den Anschein, als wäre beim Befestigen des Pauspapiers mit Stiften an der brüchigen Fläche nicht die genügende Vorsicht beobachtet worden. Traurig ist es, diese schönen Werke beschädigt zu sehen, und es sollte etwas gethan werden, um dem weiteren Abblättern vorzubeugen." Dies beklagenswerte Faktum wird von befreundeter Seite bestätigt: die Schüler der Berliner Akademie haben unter den Augen und mit Zustimmung des die Expedition leitenden Lehrers die Deckenmalereien wirklich gepaust. Schon dieses Verfahren an sich verdient den allerschärfsten Tadel: wenn alte Malereien überhaupt gepaust werden müssen — wozu hier gar kein Grund vorlag —, so darf dies nur von durchaus zuverlässigen Künstlern, welche in solchen Dingen die nötige Erfahrung besitzen, geschehen, nicht aber von Schülern einer Akademie. Jedenfalls verlangt die Sache eine ernstliche Untersuchung, da sich schon öffentliche Blätter des Auslandes derselben annehmen.

Vom Kunstmarkt.

— ss — **Verkauf einer Sammlung keramischer Produkte Ostasiens.** Nach dem Eintritt der großen inneren Umwälzung des japanischen Reiches verkauften viele der alten Dainiofamilien ihre seit Jahrhunderten angesammelten Kunstschätze, unter denen japanische, chinesische und koreaner Porzellane, Faiencen und sonstige Töpferwaren einen hervorragenden Platz einnahmen. Ein bedeutender Teil derartiger keramischer Meisterwerke wurde durch den Kapitän Brinkley in Yokohama aufgekauft, welcher dieselben zu einer großen Sammlung vereinigte. Vor kurzem nun ist ihr Besitzer verstorben und die Sammlung in die Hände des Herrn H. Goccy in New York übergegangen, welcher beabsichtigt, sie entweder ungeteilt an ein Museum zu verkaufen oder, falls sich dies nicht bewerkstelligen läßt, sie binnen kurzem zu versteigern.

Zeitschriften.

The Academy. Nr. 700.
Raphael Morghen's engraved Works. Von H. Middleton. — Egypt exploration found: the Naukratis exhibition. Von E. A. Gardner.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 16 u. 18.
Histoire des voleurs. — Calamatta. — Exposition universelle d'Anvers. (La France.) Von Henry Jouin.

Der Kirchenschmuck. Nr. 10.
Die Bedeutung der Polychromie für kirchliche Kunst und Kunstgeschichte. — Die St. Leonhardskirche bei Murau.

Kunst und Gewerbe. Heft IX.
Das weiche Sèvres-Porzellan. Von E. Garnier. (Mit Abbild.) — Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nürnberg.

Gewerbehalle. Nr. 10.
Einband und Schnitt einer Bibel (16. Jahrh.). — Bouquethalter. — Büffett für ein Wirtschaftslokal. — Schmuckgegenstände (Kunstgewerbemuseum Berlin). — Gitter in S. Pietro in Mantua. — Glas-Lüster. — Truhe im hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe (16. Jahrh.).

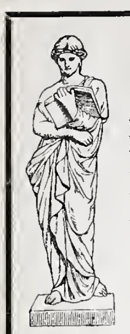
L'Art. Nr. 512 u. 513.
Constructions en bois de l'Architecture norvégienne au moyen-âge. Von L. Dietrichson. (Mit Abbild.) — Alessandro Vittoria. Von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — La situation du musée de Cologne. Von J. B. Willans. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Rubens en Autriche. Von Oscar Berggruen. (Mit Abbild.) — La vérité sur la Fornarina. Von L. Hugonnet. (Mit Abbild.) — Cauvet. Von A. de Champeaux. — La réorganisation des musées de Florence. Von P. Leroi.

Der Kunstfreund. Nr. 19.
Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse. Von A. Venturi. — Hans Canon. Von Th. Frimmel. — Das Allgemeine Künstlerlexikon. Von H. Thode.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Okt.
A propos d'un livre à figures vénétien du XV. siècle. Von Herzog de Rivoli. (Mit Abbild.) — La collection Alb. Goupil. Von H. Lavoix. (Mit Abbild.) — Exposition internationale de Nuremberg. Von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Mme de Chamillart. Von Ernest Quentin-Bouchart. — L'oeuvre de Rembrandt. Von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les dessins de la jeunesse de Raphael. Von Eug. Müntz. (Mit Abbild.) — Exposition internationale d'Anvers. Von L. Gonse. — La busse de Jean de Bologne. Von L. Courajod. — Les facsimilés des dessins d'Albert Dürer. Von Ch. Ephrussi.

The Art-Journal. Nr. 10.
A Museum of pictorial tapestry. Von L. Scott. — The princess Pocahontas. Von H. Jones. — Foresters at home. Von T. L. Thiselton-Dyer. — Music at the inventions exhibition 1885. — Glass engraving as an art. Von J. M. O'Fallon. — Limbus in Christian art. Von Marg. Stockes. (Mit Abbild.) — The paintings of H. Memling. Von T. Tylston Grey. — The autumn exhibitions.

Allgemeine Kunst-Chronik. Nr. 40.
Der Vater der deutschen Oper (H. Schütz). Von A. Kohut. — Karl Spitzweg †. Von C. A. Regnet. — Schau und Denkmünzen. Von A. Scharff. (Mit Abbild.) — Zu Makarts Todestag. Von G. Ramberg. (Mit Abbild.)



Antike u. moderne

Bildhauerwerke

von Marmor, Gyps u. Elfenbeinmasse. Illustr. Preis-Verzeichnis gratis. Besseres mit über 200 Abbildungen à 1 Mk.

Gebrüder Micheli

Unter den Linden 12

Berlin. (3)

Von meinem soeben erschienenen

Kunstlager-Katalog XI,

2090 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister enthaltend, stehen Käufern solcher Kunstblätter Exemplare gratis und franco zu Diensten.

Dresden, den 10. September 1885.
Franz Meyer, Kunsthändler,
Seminarstrasse 7. (3)

Hugo Grosser, Kunsthandlung,
in Leipzig, Langestrasse 23.

Alleiniger Vertreter mit vollständigem Musterlager von **Ad. Braun & Comp. Photogr. Anstalt in Dornach i/E. u. Paris.** (2)

Weibl. Modellphotographien

(Acte) 20 Nummern, neu, sehr künstlerisch, Visitformat, Mk. 4.— versendet gegen Einsendung in Briefmarken
Ad. Estinger, phot. Verlag.
Wien IX, Nussdorferstrasse, früher München.

Der Liller Mädchenkopf

(Tête de cire du temps de Raffael),

in Wachs farbig und getreu dem Original im Museum zu Lille nachgebildete Büste.

Höhe 50 cm. Preis M. 50. Kiste und Verpackung M. 3.

Zu beziehen von
Fritz Gurlitt, Buchhandlung,
Berlin, W. 29 Behrenstrasse.

Du Sommerard,

Les Arts au Moyen-Age.

Auf Kosten der französischen Regierung edirtes Prachtwerk **ersten Ranges,** die Sammlungen des **Hôtel de Cluny** illustrirend. Seit Jahren vergriffen.

5 Bde. Text nebst **510 Tafeln** in **folio,** wovon über **100 colorirt,** Paris 1840—46, **offerirt** zu **Mark 875.** — (Garantirt complet.)

Js. St. Goar, Antiquariat,
Rossmarkt 6 in Frankfurt a/Main.

Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig.

Prachtvolles Geschenk zu passenden Gelegenheiten.

Prämiirt auf den Ausstellungen zu Paris, Nürnberg, Wien, München, Leipzig.

POLYCHROME MEISTERWERKE DER MONUMENTALEN KUNST IN ITALIEN

VOM V. BIS XVI. JAHRHUNDERT.

12 PERSPECTIVISCHE ANSICHTEN IN FARBENDRUCK MIT ERLÄUTERNDEM TEXT IN VIER SPRACHEN (DEUTSCH, ENGLISCH, FRANZÖSISCH, ITALIENISCH) HERAUSGEGEBEN

VON

HEINRICH KOEHLER,

KGL. BAURATH UND PROFESSOR AN DER KGL. TECHN. HOCHSCHULE ZU HANNOVER.

Sechs Lieferungen

von je zwei Blättern nebst begleitendem Text. Preis einer Lieferung: M. 36. Preis eines einzelnen Blattes (ohne Text): M. 18. Sämmtliche Blätter sind in den Ateliers der Herren *Loeillot* u. *Winkelmann & Söhne* in *Berlin* ausgeführt. Die Uebertragungen der beigefügten Texteswerte haben die Herren *Charles Hittorff* in *Versailles* für das *Französische*, Dr. *M. Jordan* in *Berlin* für das *Italienische*, *Gottfried Kinkel* in *Zürich* für das *Englische* besorgt.

Inhaltsverzeichniss.

Camera della Segnatura, Roma (1. *Lfg.*)
San Pietro in Roma (1. *Lfg.*)
Stanza d'Eliodoro, Roma (2. *Lfg.*)
Sala del Collegio nel Palazzo Ducale in Venezia (2 *Lfg.*)
San Giovanni in Fonte, Battistero in Ravenna (3. *Lfg.*)
Cappella Palatina in Palermo (3. *Lfg.*)
San Miniato presso Firenze (4. *Lfg.*)
Le Loggie di Rafaele nel Vaticano, Roma (4. *Lfg.*)
La Libreria in Siena (5 *Lfg.*)
Loggia nel Palazzo Doria, Genova (5. *Lfg.*)
Parte del Duomo in Orvieto (6. *Lfg.*)
La Cappella Sistina nel Vaticano, Roma (6. *Lfg.*)

Das ganze Werk elegant gebunden M. 250.

☞ **Ferner erschienen soeben höchst elegante Einzelnausgaben (von 3, 4 und 6 Blatt mit Text, nach Auswahl) in Mappe, welche in jeder Buchhandlung vorräthig sind.**
Preis: 60 M., 80 M. u. 120 M. (2)

Antiquarischer Catalog 117

enthaltend die von

Herrn J. Quentell in Bremen hinterlassene

kostbare Kunst-Bibliothek.

Manuscripte. — Livres d' heures. — Bucheinbände. — Initialen. — Kostbare Galleriewerke. — Theorie u. Geschichte der Kunst. — Illustrirte Werke aller Art. — Archäologie. — Architectur u. Kunstgewerbe. — Buchornamentik etc.

Der mit einer Lichtdrucktafel (Einband nach Luc. Cranach's[?] Entwurf) ausgestattete Catalog ist gegen Einsendung von 30 Pf. zu beziehen von

Otto Harrassowitz in Leipzig.

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Die **Kunstsammlungen** und die **gesammten Lager-Vorräthe** des **Kgl. Sächs. Hof-Antiquars und Hoflieferanten**

Herrn Friedrich Rud. von Berthold in Dresden.

I. Abtheilung: **Die Waffen-Sammlung: Kriegs- und Jagdwaffen, Rüstzeug, Fahnen, Geräthe etc.** 749 Nummern.

II. Abtheilung: **Kunsttöpferei, Porzellan, Glas, Glasmalereien, Elfenbein, Emaillen, Arbeiten in Metall, Textil-Arbeiten, Miniaturen, Arbeiten in Holz, Möbel, Münzen, Bücher etc.** 1680 Nummern.

Versteigerung zu Köln, den 29. October bis 7. November,

durch **J. M. Heberle (Lempertz' Söhne).**

Preis des Kataloges 1 Mark, der Ausgabe mit 33 Tafeln in Photographie 6 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

21. Jahrgang. 1885/86.

Kunstchronik

Nr. 6. 19. November.

Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

Herausgeber:

Carl v. Lützow und Arthur Pabst

Wien, Theresianumgasse 25. — Berlin, W., Kurfürstenstraße 3.

Expedition:

Leipzig: E. A. Seemann, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. Kühl, Jägerstr. 73.

Die Kunstchronik erscheint von Oktober bis Ende Juni wöchentlich, im Juli, August und September nur alle 14 Tage und kostet in Verbindung mit dem Kunstgewerbeblatt halbjährlich 6 Mark. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler in Leipzig, Wien, Berlin, München u. s. w. entgegen.

Die Porträtgalerie in Herrenhausen.

Das neue Museum, welches zur Aufnahme der in Hannover und Herrenhausen zerstreuten Schätze alter und neuer Kunst aus dem Besitz des depossedirten Königshauses bestimmt ist, geht seiner Vollendung entgegen und wird in der Reihe gleichartiger Sammlungen in Deutschland einen Ehrenplatz in Anspruch nehmen dürfen. Dr. Eisenmann hat die Vorarbeiten zu der ihm von der königl. Staatsregierung übertragenen Anfertigung des Katalogs an Ort und Stelle vor kurzem vollendet. Wir dürfen somit erwarten, daß den Kunstwerken nach dieser Richtung hin volle Gerechtigkeit widerfahren wird. Die neuere Forschung ist denselben eine erschöpfende Würdigung bisher schuldig geblieben, wenn auch einzelne hervorragende Erscheinungen an entsprechender Stelle Berücksichtigung fanden. Die klangreichsten Namen haben hier ihre Vertretung, und manches bis jetzt mit Augen des Zweifels betrachtete Werk wird sein Recht auf unbedingte Anerkennung geltend machen. Weniger aussichtsreich ist die Zukunft einer Sammlung, welche, wie ich höre, von der Vereinigung ausgeschlossen bleibt und, soweit mir bekannt, überhaupt noch nicht ihrem ganz außerordentlichen Werte entsprechend gewürdigt worden ist —, ich meine die Porträtgalerie in Herrenhausen.

Im Jahre 1868 sind sämtliche Bildnisse aus den königlichen Schlössern in dem sogenannten Fürstenhause, welches einst dem Grafen von Linsingen eingeräumt gewesen sein soll, in einer Flucht von Zimmern zu ebener Erde aufgestellt worden. Die Vorfahren des königlich hannoverschen Hauses bis zu dem letzten Repräsentanten auf dem Königsthrone, fürstliche Persönlichkeiten verwandter und befreundeter Häuser, darunter nahezu vollständig die Mitglieder des Hauses Hohenzollern von dem großen Kurfürsten abwärts, bedeutende Staatsmänner und Feldherren treten uns hier in mehreren hundert Bildnissen von den größten Dimensionen bis herab zur Miniatur entgegen. Sie verdanken zum großen Teil Meistern von ganz hervorragender Bedeutung ihre Entstehung. Dazu kommt eine Kollektion von Marmorbüsten, zu welcher Künstler wie Nollekens, Turnerelli, G. Schadow, Rauch, Kümmel u. a. die vornehmsten Beiträge geliefert haben. Auch interessante und seltene Kupferstiche und Lithographien greifen ergänzend ein.

Das, was diese Sammlung vor allen anderen auf dem Kontinent auszeichnet, ist nicht nur ihre eigenartige Zusammenstellung, sondern vor allen Dingen der Besitz an Originalarbeiten der englischen Schule, die wir hier in hervorragenden, zum Teil geradezu blendenden Werken eines Gainsborough, West, Lawrence, Beechey und W. Owen vertreten finden. Ich darf als Gewährsmann eine Autorität anführen, der man ein kompetentes Urteil gegenüber diesen Kunsterscheinungen sicher nicht absprechen wird, den alten Karl Sohn. Sein Neffe Wilhelm erzählte mir nach meiner Rückkehr von Hannover, daß der alte Meister oft mit der größten Begeisterung von den englischen Bildnissen in Hannover, namentlich von dem Pitts, erzählt und daran die Leistungen der deutschen Zeitgenossen gemessen habe.

In erster Reihe nenne ich das Bildnis des Herzogs von Cumberland, Ernst August, nachmaligen Königs von Hannover, in der Uniform der englischen Cumberland-Husaren, welches als ein ganz eigenartiges koloristisches Virtuosenstück, wie der blue boy von Gainsborough, in der Kunstgeschichte wohl eine Stelle als „roter Herzog" verdient. Das Werk war bisher als ein Original von Lawrence bezeichnet. Es ist indes, wie ich aus dem Kupferstich von Skelton erweisen konnte, das Meisterstück des weniger berühmten William Owen. Der Herzog steht im roten Dolman, der auf das prächtigste mit goldenem Schnurwerk besetzt ist, und in enganschließenden Hosen von gleicher Farbe, in ungarischen goldgelben Lederstiefeln, den Kalpak in der herabhängenden Rechten, den schwarzblauen Pelz über der linken Schulter in einer leicht angedeuteten Landschaft mit ganz niedrigem Horizont vor bewölkter Luft. Diese Tieflegung des Horizonts, auch von Franz Krüger bei Darstellung königlicher Personen mit Vorliebe angewendet und vielleicht den Engländern abgesehen, ist ein eigenes Mittel, den Eindruck fürstlicher Macht und Vornehmheit zu erhöhen. Es zwingt den Beschauer gleichsam in den Staub. Während der Kopf unseres Bildes bei näherer Prüfung hinter den durch die Gesamtwirkung erregten Erwartungen zurückbleibt, die Hände sich als schwach erweisen, muß die Lösung der koloristischen Aufgabe als ein Meisterwerk ersten Ranges bezeichnet werden. Ein noch so bewährter Künstler des Kontinents würde sich heute mit dem Rot schwerlich abzufinden wissen, daraus aber den höchsten malerischen Reiz zu ziehen, ist ein Verdienst, das anzuerkennen die moderne Kunst sicher nicht anstehen wird. Mit dem Untergang der Tradition in Deutschland steht in unmittelbarem Zusammenhange die Erscheinung, daß jetzt fieberhaft nach den Geheimnissen getastet wird und man den Stein der Weisen in der „Fleckenwirkung" gefunden zu haben glaubt. Das Wort hat seine wohl zu achtende Bedeutung, aber der Sinn wird durch übertriebene Betonung gefälscht und geradezu pygmäenhaft müssen die lediglich auf die Erreichung des einen Ziels gerichteten Bestrebungen der Gegenwart, die Gott sei Dank darauf nicht ausschließlich angewiesen ist, neben dem Wurf dieses englischen Künstlers zweiten Ranges erscheinen. Die Ohnmacht gegenüber den Mitteln, der Mangel an Erkenntnis ihrer Ausbeutungsfähigkeit steht noch immer als Mauer zwischen uns und den Alten. Es verdient übrigens betont zu werden, daß die englische Schule auch noch in den Leistungen unserer Tage eine besondere Affektion für ein dem Zinnober nahestehendes Rot und außerordentliches Geschick, diesen schrillen Ton in dem koloristischem Akkord glücklich zu verwerten, bekundet.

Am glänzendsten ist Lawrence vertreten, für den außerdem noch ein Meisterwerk ersten Ranges in der Sammlung König Georgs, das Bildnis des Lord Canterbury, Kniestück in krapplackrotem Frack mit Beinkleidern von gesättigtem Grau vor grünem Vorhang, in Betracht kommt. Das erregt freilich die Vorstellung von bunter Disharmonie. Aber der Maler weiß es besser. Alles stimmt zu dem spirituellen Kopf von solidester Technik, — eine Gesamtwirkung, die man nicht genug bewundern kann.

In einer ganz anderen Tonart hat der Künstler seinen Pitt komponirt, ein Bildnis, das mächtiger ergreift, als es die beste Darstellung eines bedeutenden Vorganges aus dem Leben des Staatsmannes vermöchte. In schwarzem Frack, schwarzer Kniehose und Strümpfen steht der jugendliche Minister in seinem Zimmer neben dem Arbeitstisch. Hier bewundert man zunächst das unnachahmliche Geschick, mit welchem der Meister in das Schwarz der verschiedenen Stoffe koloristisches Leben gezaubert hat. Kraft, Klarheit, Harmonie bei lebhaftem Wechsel und doch nur wenige Mittel der Palette dazu aufgewendet. Der Ausdruck der geistigen Macht, der von der schmalen, weit vortretenden, leicht gewippten Nase und dem feinen Munde mit dünnen Lippen fast noch mehr bestimmt wird als von dem Blick der großen Augen, dominirt über das Machwerk, was bei Lawrence keineswegs immer der Fall ist. In England würde das Bild einen ähnlichen Sturm hervorrufen wie 1876 Gainsboroughs Porträt der Herzogin Giorgiana von Devonshire. Es ist mir übrigens, nicht aus stilistischen, sondern aus äußeren Gründen, ein Zweifel an der Autorschaft beigekommen. Der Maler, welcher durch ein Bildnis von Pitt seine Glanzzeit inaugurirte, ist W. Owen. Der Stich nach diesem Werke von H. S. Goed dürfte in Deutschland nicht leicht aufzufinden sein. Möglicherweise haben wir in dem besprochenen Bilde das Original. Für die Beurteilung wäre der Umstand gleichgültig. Als immerhin interessantes Kuriosum, dessen Mitteilung ich dem unterrichteten Kastellan verdanke, erwähne ich noch, daß das große Schreibzeug auf dem Arbeitstische des Ministers sich jetzt im Silberschatz des Herzogs von Cumberland in Gmunden befindet. Ernst August, ein begeisterter Verehrer des großen Staatsmannes, wie schon die Vereinigung von vier verschiedenen Porträtdarstellungen beweist — außer dem Bilde noch drei Marmorbüsten —, gehörte zu der kleinen Anzahl von Freunden, die zur Deckung der von Pitt hinterlassenen Schulden unter sich eine Versteigerung seines Mobiliars veranstalteten. Das Schreibzeug wurde dem Herzog von Cumberland für 2000 Pfd. zugeschlagen. Das Gesamtergebnis ermöglichte noch

über den eigentlichen Zweck hinaus die Stiftung bedeutender Stipendien in Oxford.

In nächster Linie steht das Porträt des Herzogs von Clarence, nachmaligen Königs Wilhelm IV. Lawrence starb am 7. Januar 1830, und da Wilhelm erst in diesem Jahre zur Regierung kam, so kann von einer Darstellung des Königs, für welche das Bild ausgegeben wird, nicht die Rede sein. Auch dieses ein Werk ersten Ranges. Ganze Figur in Landschaft mit niedrigem Horizont, neben einer Säule stehend; Frack und Beinkleid von schwarzer Farbe, unter dem linken Arm den Cylinderhut, aus welchem ein weißes Taschentuch halb heraushängt; die linke Hand in weißem Handschuh, den der rechten haltend, in der herunterhängenden Rechten ein Blatt Papier. Unten helles Licht, oben dunkle Wolken, dunkler Körper, leuchtender Kopf. Die Probe auf das Exempel stimmt auch bei anderen; aber die mit der Natur konkurrirende Wirkung entspringt eben keineswegs ausschließlich dem Rezepte.

Von Lawrence ist endlich noch das Porträt des Herzogs von York. Halbfigur ohne Hände, blauer Frack. Bei aller Vortrefflichkeit in der Modellirung lahmer und weniger blühend im Kolorit des Fleisches.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

y. — **Der erste Band des kulturhistorischen Bilderatlas** (Leipzig, Seemann), das klassische Altertum behandelnd, ist vor kurzem mit der zehnten Lieferung abgeschlossen. Der Herausgeber desselben, Theodor Schreiber, Professor der Archäologie in Leipzig, hat mit der Zusammenstellung der 100 Tafeln, aus denen der stattliche Quartband besteht, eine ebenso schwierige wie dankenswerte Aufgabe aufs glücklichste gelöst. Das gesamte Kulturleben der Griechen und Römer entwickelt sich dem Auge in über 1000 mit Sorgfalt und Sachkenntnis ausgewählten Abbildungen, die sämtlich dem reichen Schatze überlieferter Denkmäler des klassischen Altertums entnommen sind. Moderne Phantasiegebilde, die nur dazu dienen, falsche Vorstellungen zu erwecken, wurden absolut ausgeschlossen, dagegen ist bei jeder Abbildung die Quelle angeführt, der sie entstammt. Der Wert dieses für jeden Gebildeten höchst interessanten Bilderwerks tritt erst in das volle Licht, wenn man an der Hand der zwar kurzen, aber doch inhaltsreichen Erläuterungen Bild für Bild näher ins Auge faßt. Eine Übersicht über das gebotene Bildermaterial lassen wir nachstehend folgen: 1. Theaterwesen (Taf. 1—6). — 2. Musik (7). — 3. Plastik, Malerei, Architektonik (8—10). — 4. Kultus (11—19). — 5. Öffentliche Spiele (20—33). — 6. Kriegswesen (34—45). — 7. Marine (45—48). — 8. Stadtleben, Wohnhäuser, Gärten 2c. (49—56). — 9. Wegebau, Wasserleitungen, Bäder (57—60). — 10. Handel, Kalenderwesen, Verkehrsmittel (60—62). — 11. Gewerbe (63—75). — 12. Mahlzeit (75 u. 76). — 13. Unterhaltungsspiele, Jagd (78—80). — 14. Hochzeit, Frauenleben (81—83). — 15. Trachten (84 u. 85). — 16. Hausgeräte (86). — 17. Öffentliches Leben (87—89). — 18. Schrift- und Unterrichtswesen (90—93 und eine Hilfstafel). — 19. Bestattung (94—100). An die „Kunsthistorischen Bilderbogen" desselben Verlages anschließend und sie gewissermaßen ergänzend, verdient auch dieses Bilderwerk seinen Platz in dem litterarischen Apparat des gebildeten Mannes. Es sei noch erwähnt, daß der zweite Band des Gesamtwerks, das Mittelalter behandelnd und von Aug. Essenwein, dem in das betreffende Stoffgebiet voll eingeweihten Direktor des Germanischen Museums, bearbeitet, bereits vor Jahresfrist vollständig erschienen ist.

x. — In München erscheint seit Oktober d. J. eine halbmonatliche populäre Kunstzeitschrift unter dem Titel „Die Kunst für Alle". Sie wird herausgegeben und verlegt von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, unter besonderer Mitwirkung von Fr. Pecht. Sie widmet sich zumeist der Münchener Kunst, ohne dabei die übrige deutsche Kunst zu vernachlässigen. Das erste Heft brachte einen Aufsatz von Fr. Pecht „über die deutsche Malerei der Gegenwart" mit einer großen Zahl Abbildungen in Zinkographie und Autotypie, worunter mehrere Vollbilder nach Gemälden von W. Diez, Defregger, F. v. Uhde und Menzel, deren Reproduktion man nicht durchweg als gelungen bezeichnen kann. Ein Artikel von K. Haushofer über Sommerfrischen Münchener Künstler, ferner Notizen aus Ateliers, Ausstellungen 2c., kunstlitterarische und Personalnachrichten machen den Rest des Textes aus. Das zweite Heft macht einen besseren Eindruck als das erste; es bringt einen illustrirten Bericht über die Achenbachfeier, einen „Berliner Brief" von L. Pietsch, einen Nekrolog über C. Spitzweg, Notizen über Bilder, Denkmäler 2c. Die Illustrationen sind wohlgelungen und gut ausgewählt. A. Achenbach, Werner Schuch, Mathias Schmid und Karl Marr sind mit Vollbildern vertreten; auch eine schöne Handzeichnung von Raffael ist reproduzirt. Heft 3 greift weiter aus, es bringt eine Abbildung des Remlerschen Hauses in Heidelberg, ferner ein Bild aus dem letzten Salon „Der Bauernaufstand" von Rochegrosse. An Text enthält es: „Künstlerisches aus Karlsruhe", von Fr. Pecht, eine Besprechung der Entwürfe zum Berliner Lutherdenkmal und einen Artikel über die Camphausen-Ausstellung in der Nationalgalerie zu Berlin, beide von Georg Voß. Dazu eine Menge Illustrationen, die fast alle aus der Offizin von Angerer & Goeschl hervorgegangen sind und als zinkographische Leistungen mit zu dem Besten gehören, was in dieser Beziehung dem Publikum bisher dargeboten wurde. Freilich hat diese mechanische Manier verhältnismäßig enge Grenzen; für detailreiche Objekte mit scharfen Konturen ist sie wenig geeignet, wie man an der Darstellung einer Prozession von Ad. Menzel deutlich erkennen kann. Jedes Heft der „Kunst für Alle" kostet 60 Pf., gewiß ein billiger Preis für das Gebotene. Ob die Zeitschrift, welche mit der Zinkographie ihr Glück versucht, auf die Dauer mit den Holzschnittillustrationen der bestehenden großen Wochenblätter erfolgreich konkurriren kann, bleibt abzuwarten.

x. — **Ein Menzelwerk.** Die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft kündigt die Herausgabe eines groß angelegten Menzelwerkes an, dessen erste Lieferung dem Meister zu seinem siebzigsten Geburtstage (am 8. Dezember d. J.) als Angebinde dargebracht werden soll. Das Werk ist auf dreißig Lieferungen à 20 Mark berechnet. Die Auflage ist auf 350 Exemplare festgesetzt.

Sn. **Neue Kupferstiche.** Im Verlage von H. Würtzburg in Berlin und Heidelberg ist vor kurzem eine von L. Lincke nach dem Gemälde von H. Nestel ausgeführte „Ansicht von Athen" erschienen, ein prächtiges Blatt, dessen Plattengröße 75 zu 54 cm mißt. Von der modernen Stadt zeigt die Darstellung allerdings nur schwache Andeutungen im Hintergrunde, und richtiger kann man das Bild als eine Ansicht der Akropolis bezeichnen, deren tafelförmiger Aufbau mit den Ruinen des Parthenon breit hingelagert den Mittelgrund füllen, in der Tiefe nach rechts überragt von dem Kegel des Lykabettos, während im Vordergrunde links die Ruinen des Zeustempels das Panorama abschließen. Den bedeckten Himmel durchbricht die Mittagssonne und beleuchtet die Südseite der Burg mit der Säulenreihe das Parthenon, den mit figürlicher Staffage belebten Vordergrund mit einer breiten Lichtmasse streifend, die in dem Wolkenschatten ihr malerisches Widerspiel findet. Die Behandlung ist von einer auf Fernwirkung berechneten wirkungsvollen Breite, so daß sich das Blatt vorzüglich zur Zimmerzierde eignet. — Dieselbe Kunsthandlung veröffentlichte gleichzeitig die beiden bekannten von einem gemütvollen Humor belebten Gegenstücke „Nicht bei der Sache" und „Ganz bei der Sache" von Vautier, als Kupferstichbilder, zu denen die Anstalt von Fr. Bruckmann in München die Platten geliefert hat. Auf beiden Blättern giebt die Flöte, das Lieblingsinstrument der Zopf-

zeit, den Ton an, und zwar auf dem ersten vor dem Fenster der Geliebten, der der Vater eine vermutlich sehr moralische Geschichte mit lebendiger Gestikulation vorliest, ohne zu bemerken, daß seine Zuhörerin mehr von den Flötentönen als von dem Inhalt des Buches erbaut wird. Auf dem zweiten Blatte erscheint der Flötenbläser selbst als ein alter Knabe, der mit allem Aufwand seines Atems das Instrument in Schwingung setzt, während die Gattin mit nicht geringerem musikalischen Eifer auf dem Klavier die Begleitung hämmert. Die Wiedergabe der durch kräftige Lichtwirkung wie durch den schlichten Vortrag und die feine Charakteristik der Figuren ausgezeichneten Kompositionen kann als eine wohlgelungene bezeichnet werden. — Außerdem liegt uns als neuestes Nietenblatt des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins ein prächtiger Stich von Kohlschein vor, welcher „Die Hochzeit zu Kana“ von Paul Veronese (Dresden) mit feinem Verständnis des Originals in Schwarz und Weiß übersetzt. Man muß es dem genannten Vereine zum Ruhme nachsagen, daß er von jeher bemüht gewesen ist, bei der Wahl der Gegenstände für seine Nietenblätter ebenso wie bei der Wahl der Stecher darauf Bedacht zu nehmen, daß wirkliche Werke geschaffen werden, die den wechselnden Geschmack des Tages überdauern.

Nekrologe.

C. v. F. **Th. Loverton-Donaldson**, der Nestor der englischen Architekten, einer der Begründer und früherer Präsident des Institute of Architects, und Lehrer am University College ist am 1. August zu London im Alter von 90 Jahren verstorben. Von seinen zahlreichen Publikationen, durch die er sich über die Grenzen seines Vaterlandes einen Namen gemacht hat, sei hier nur der mit Cockerell und Kinniard zusammen bearbeitete Ergänzungsband zu dem berühmten Werke Stuarts und Revetts über die Monumente Athens genannt.

Kunsthistorisches.

Fy. **Neue Fresken auf dem Runkelstein.** Gelegentlich der mit großem Eifer betriebenen Restaurirungsarbeiten auf Schloß Runkelstein bei Bozen sind daselbst einige bisher unbekannte Fresken entdeckt worden, die besonders geeignet sind, uns einen Einblick in gewisse Gebiete des ritterlichen Lebens im Mittelalter zu erschließen. In dem ältesten Trakte des Schlosses befindet sich unter dem Dach außer sehr gelungenen Darstellungen galanter Spiele das große Turnier, während die westliche Wand dieses Raumes durch zwei breite Pfeiler verbaut war. Der ganze Trakt stammt noch von dem alten Herrn v. Wanya; die Pfeiler jedoch dankten ihre Entstehung einer viel späteren Zeit und wahrscheinlich einer übergroßen Vorsicht, nachdem unter der Burgverweserschaft Georg v. Frundsbergs im Jahre 1520 ein großer Brand das ganze Dach dieses Traktes zerstört hatte. Oberbaurat Schmidt, der die Restaurirungsarbeiten leitet, hatte schon vor einiger Zeit einzelne Steine mit Spuren von Bemalung bemerkt; in dem Bestreben, dieselben zu sammeln und womöglich wieder an ihren alten Platz zu bringen, ließ er die oben erwähnten Pfeiler abtragen, wobei sich zeigte, daß die dahinter liegenden Wände mit Fresken bedeckt und diese beinahe ganz unbeschädigt und sogar in der Farbe so vortrefflich erhalten sind, wie keiner der übrigen malerischen Überreste, welche Jahrhunderte hindurch allen Unbilden des Wetters ausgesetzt waren. Die neuentdeckten Wandmalereien stellen teils Jagd- teils Fischerscenen vor, sind aber gegenwärtig noch teilweise mit Kalktünche bedeckt, welche erst gänzlich entfernt werden muß, ehe über ihren Gegenstand, ihre Entstehungszeit und ihren künstlerischen Charakter ein endgiltiges Urteil wird gefällt werden können. — Die Restaurirungsarbeiten am Schlosse schreiten übrigens so rüstig fort, daß schon vor mehreren Wochen, nachdem der nordöstliche Trakt fertig gestellt war, das Richtfest gefeiert werden konnte.

Fy. **Freskenfund in der Kathedrale von Tournay.** Bei der Entfernung zweier großer Marmoraltäre in Barockstil, welche das Querschiff des genannten Baues bisher verunzierten, sind künstlerisch bedeutende Fresken vom Beginn des 13. Jahrhunderts aufgedeckt worden. Im nördlichen Querschiff ist bereits eine Fläche von 10 m Höhe und 3 m Breite bloß gelegt. In sieben horizontalen Streifen, die von oben nach unten an einander gereiht sind, ist die Legende der heil. Margareta von Antiochien dargestellt. In dem mittleren Teil werden diese regelmäßigen Zonen von einem großen romanischen Bogen unterbrochen, unter welchem die Episode der Gefangennehmung der Heiligen dargestellt ist. Der Vorsprung der Mauer zeigt die majestätische Gestalt eines gekrönten Weibes, in der Linken einen mit dem Kreuzeszeichen geschmückten Discus haltend, weiter unten das Fragment einer zweiten weiblichen Gestalt mit einem Pfeil. Der ganze Cyklus ist dem Gedächtnis an Margarete, Tochter des Grafen Thiéry von Flandern und Gattin des Grafen Balduin IV. von Hennegau, gewidmet. Von den übrigen Fresken ist bisher nur der oberste Teil bloßgelegt; man glaubt, daß sie das jüngste Gericht darstellen. Ihre Zeichnung ist noch großartiger als die des ersteren Cyklus.

Fy. **Raffaels sogenannte Fornarina im Pal. Barberini** zu Rom, das lange Zeit als die Geliebte des Urbinaten gefeierte Porträt eines nackten Mädchens, ward in jüngster Zeit mehrfach, insbesondere von Lermolieff, dem Meister abgesprochen, und zwar, wie es scheint, mit großem Recht. Einen neuerlichen Beweis dafür bringt eine Briefstelle eines gewissen Lodovico Cremaschi, vom 22. Febr. 1597, die A. Bertolotti in seinem Buche: Artisti in relazione coi Gonzaga, signori di Mantua (Modena 1885, S. 30) publizirt und in der das fragliche Bild im Besitze der Gräfin Fiora einfach als „Venus“ angeführt ist. Damals also sah man die Figur, wie alle nackten Frauengestalten, noch für eine Liebesgöttin an. Erst im 17. Jahrhundert hält man sie für die Geliebte Raffaels. Durch die angezogene Briefstelle wird übrigens die Behauptung, die Prof. Urlichs schon im fünften Jahrgang der Zeitschrift, S. 50 ausgesprochen hatte, daß sich nämlich die Fornarina 1595 bei der Gräfin von Santafiora befunden habe, bestätigt. (Kunstfreund.)

Konkurrenzen.

Fy. **Konkurrenzarbeiten für einen Altar.** Der Ausschuß zur Vorbereitung des 1887 zu begehenden Priesterjubiläums Papst Leo's XIII. schreibt eine Preisbewerbung für den Entwurf eines dem letzteren aus diesem Anlaß zu widmenden Altares aus. Als Material ist Holz, mit Gemälde- und Skulpturschmuck, als Stil die italienische Gotik des 14. Jahrhunderts vorgeschrieben. Als Einsendungstermin für die Entwürfe ist der 30. Juni 1886, als erster Preis 3500 Francs festgesetzt. Die näheren Bedingungen der Konkurrenz sind durch die Adresse von Comm. Giov. Acquaderni in Bologna, Via Mazzini 94, zu erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ed. **Berlin. Kunstgewerbemuseum.** Anfang November ist die alljährlich wiederkehrende Ausstellung von Schülerarbeiten der Unterrichtsanstalt eröffnet, welche von der gleichmäßigen Entwickelung der Schule Zeugnis ablegt. Es ist diesmal Abstand genommen, auch die Arbeiten der Abendklassen und der Vorschule wie in früheren Jahren auszustellen; an den Arbeiten der zehn Vorbereitungsklassen ist nur die der Naturstudien herangezogen, welche unter der sachkundigen Leitung von E. Döpler d. J. recht erfreuliche Leistungen aufweist. Somit beschränkte sich die Ausstellung im wesentlichen auf die Kompositionsklassen, welche in vollem Tagesunterricht vorgerückteren Schülern Gelegenheit zum Abschluß ihrer künstlerischen Studien geben, deren Leistungen zugleich den besten Überblick über Methode und Erfolge des Unterrichts gewähren. Daß man fast überall auf dem richtigen Wege ist, zeigt sich hier deutlich: die Formen der Renaissance werden als Basis des künstlerischen Schaffens betrachtet, doch verschließt man sich nicht in einseitiger und philisterhafter Weise dem Guten, welches andere Zeiten geschaffen. Und gewiß sind nur auf diesem Weg — der sich streng seitwärts hält von dem Nachahmen oder dem „im Sinne der Renaissance“ — Arbeiten, vielmehr das bleibend Wertvolle und Brauchbare im modernen Geiste zu gestalten und der Neuzeit anzupassen versucht — wirklich erfreuliche Leistungen zu erzielen. So hatte in früheren Jahren die Kompositionsklasse für Möbel, Geräte ꝛc. mit Erfolg eine Richtung eingeschlagen, welche im wesentlichen mit den englisch-amerikanischen Formen zusammenfiel: leider scheint man diese

Versuche aufgegeben zu haben. Jedenfalls könnte in dieser Klasse etwas mehr Originalität nicht schaden, während in die Klasse für Flachmuster ein frischerer Zug kommen muß: man sieht hier allen Arbeiten ihre Herkunft von Stücken der Sammlung des Museums an. Ganz Vortreffliches leisten die Dekorationsmaler unter Schaller und Koch: von des letzteren Klasse sind Kompositionen ausgestellt, bei denen man völlig vergißt, daß sie von einfachen „Stubenmalern“ — als solche pflegen doch die Schüler in die Anstalt einzutreten — entworfen sind. Nicht minder erfreulich sind die Leistungen der Bildhauer, sowohl an größeren Arbeiten wie Supraporten, Deckenteilen ꝛc., als besonders an kleineren, zierlich durchgebildeten, für Metallarbeit berechneten Wachsmodellen. Eine Gruppe in Silber (meist Treibarbeit) ausgeführter Arbeiten zeugt dafür, daß die vorgerückteren Schüler ihre Modelle auch verständig auszuführen verstehen. In Hinsicht technischer Fertigkeit zeichnet sich besonders die Ciselirklasse aus, die vor wenigen Jahren erst begründet ist. Schon auf der Lehrlingsausstellung dieses Jahres erregten die Arbeiten der Klasse gerechtes Aufsehen, und mit Freuden kann man einen stetigen Fortschritt konstatiren. Die Klassen für Kunststickerei und Radirkunst, vor Jahresfrist errichtet, führen zum erstenmal ihre Leistungen vor. Die erstere hat noch wenig Schülerinnen aufzuweisen; sie legt den Schwerpunkt mit Recht auf die technische Ausbildung. In dieser Hinsicht sind die ausgestellten Arbeiten zum Teil recht gut, weniger in Bezug auf Komposition und Farbe. Man fühlt doch hier den Mangel des Zusammengehens mit der Flachmusterklasse. Überraschend waren dagegen die Leistungen der Radirklasse, deren Schüler ohne Ausnahme ohne entsprechende Vorkenntnisse eingetreten sind. Deutlich tritt übrigens hier der Vorzug der direkt nach dem Objekt angefertigten Radirungen vor denen nach Zeichnung zu Tage. Daß die Errichtung dieser Klasse wirklich ein Bedürfnis war, geht daraus hervor, daß heute bereits alle Plätze besetzt sind. — Im Anschluß an diese Schülerarbeiten sind die Ergebnisse dreier von Schülern zum Teil unter Leitung ihrer Lehrer unternommenen Studienreisen ausgestellt. Zunächst eine Anzahl farbiger Aufnahmen, meist in Originalgröße, Malereien des Fuggerhauses in Augsburg, bestimmt, das Unterrichtsmaterial der Anstalt zu vermehren: möchte diese Expedition eine solche zu gleichem Zweck nach der Trausnitz recht bald folgen! Sodann Aufnahmen von Schloß Brühl a/Rh., kleine farbige Innenansichten und Details der Ornamente in Orginalgröße. Letztere haben schon gute Früchte getragen, wie einige plastische Arbeiten der Schülerausstellung beweisen. Endlich Ergebnisse einer Reise nach Braunschweig — zu deren Bestreitung die Mittel als Prämien an eine Anzahl Schüler verliehen wurden —, vorwiegend Aufnahmen von Werken der Stickerei und Weberei, Bronzegüssen, ornamentaler Malereien ꝛc.

‡‡. **Im Österreichischen Kunstverein** erregt gegenwärtig das große Gemälde von C. Wagner in Düsseldorf, „Bismarck in Versailles“, lebhaftes Interesse. Es führt uns die Zusammenkunft des deutschen Reichskanzlers mit dem Präsidenten Thiers und dem Minister Jules Favre an dem denkwürdigen 26. Februar 1871 wegen Abschluß des Präliminarfriedens vor, und zwar hat der Künstler den Moment zur Darstellung gebracht, in dem Graf Bismarck, des langen aufregenden Unterhandelns müde, sich ungestüm von seinem Sitze erhob und die entscheidenden Worte sprach: „Ich will nicht, daß man später sagt, die Feder hat verdorben, was das Schwert errungen.“ Da steht denn vor uns die Hünengestalt des Reichskanzlers mit mürrisch-ernstem Antlitz, die Hand nach den auf der Tafel liegenden Aktenstücken ausstreckend, rechts im Lehnsessel ist der greise Thiers erschöpft zurückgesunken, den ganzen Jammer seines Vaterlandes auf den Gesichtszügen widerspiegelnd und zwischen beiden hinter dem Tische bemerken wir den streitbaren Minister des Auswärtigen, Jules Favre, die Augen mit Grauen auf Bismarck gerichtet, zugleich aber die Hand beschwichtigend gegen Thiers erhebend. — Die technischen Schwierigkeiten, mit denen ein Künstler bei derartigen Vorwürfen aus der Zeitgeschichte zu kämpfen hat, sind so mannigfacher Art, daß selbst die bedeutendsten Talente oft bei dem Bemühen straucheln, den Stoff bildgerecht zu gestalten und der Darstellung die Bedeutung des Historiengemäldes zu verleihen. Wagner hat sich immerhin mit Ehren aus der Affaire gezogen; sein Bild vergegenwärtigt vor allem klar die Handlung. An die modernen Kostüme und die nichts weniger als malerische Örtlichkeit gebunden, hat er in erster Linie durch die Köpfe zu interessiren gesucht, und dies ist ihm auch gelungen. Es ist Seele und Ausdruck in den Zügen und vielleicht wurde sogar in der Pose bei Bismarck und Thiers etwas zu weit gegangen, wodurch die Scene einen fast theatralischen Anstrich bekam. Es ist in beiden Gestalten bei Hintansetzung der persönlichen Charakteristik zu sehr das Geschick der Staaten prononcirt: dort das gebrochene Frankreich und hier das siegreiche stolze Deutschland. Bei aller patriotischen Verherrlichung des großen Kanzlers hätte in Thiers denn doch der Diplomat nicht so ganz erdrückt werden sollen. Bismarcks martialische Figur in strammer, vielleicht etwas zu militärisch-strammer Haltung schlägt auch alles andere im Bilde. Der preußischen Uniform vermochte der Künstler allerdings so wenig malerische Seiten abzugewinnen wie dem schwarzen Salonanzuge des französischen Präsidenten. Nichtsdestoweniger ist der Malerei an und für sich volles Lob zu spenden. Die Gestalten heben sich klar und plastisch aus dem Raume und sind bis in das nebensächlichste Detail fleißig gezeichnet. Im ganzen ist die Leistung eine respektable, wenngleich kein Meisterwerk der Historienmalerei.

Fy. **Mosaikfußboden im Museum zu Rouen.** Das genannte Museum hat jüngst bei einer Versteigerung im Hotel Drouot den schon vor längerer Zeit zu Lillebonne (Seine-Inférieure) aufgedeckten Mosaikfußboden erworben. Es ist eines der hervorragendsten Werke dieser Art aus der gallo-römischen Kunstepoche, und zwar inschriftlich das Werk des Titius Pennius Felix, eines Künstlers aus Puzzuoli, zur Zeit der Antonine. Die Mitte zeigt eine Darstellung der von Apollo verfolgten Daphne; ringsherum zieht sich eine breite Bordüre mit äußerst bewegten Jagdscenen. Der Kaufpreis überstieg nicht die Summe von nur 6900 Francs.

Fy. **Der Kunstnachlaß des Kardinals de Falloux**, der testamentarisch in den Besitz des Papstes überging, ist vorläufig, ehe er den vatikanischen Sammlungen einverleibt wird, in einem der Säle der Vaticana aufgestellt worden. Er besteht aus einem Gemälde von Pinturicchio, einem Robbiarelief, einer großen Majolikaschüssel von Gubbio, einem Christus von Bronze, der dem Giov. da Bologna zugeschrieben wird, und einer bedeutenden Serie von Gegenständen der mittelalterlichen Kleinkunst.

Fy. **Der Bestand der pergamenischen Skulpturen** im Museum zu Berlin hat durch einen jüngst erfolgten Austausch mit der türkischen Regierung einen für die Ergänzung der beiden großen Friese wichtigen Zuwachs erhalten. Das eine der neuerworbenen Stücke zeigt die gut erhaltene Darstellung eines geflügelten Giganten, der bereits in dem großen Altarfriese in der Nähe der Artemis seine Stelle gefunden hat. Von den wunderbaren drei kleineren Reliefbruchstücken ist das eine in den Fries mit der Darstellung der Telephossage ebenfalls bereits eingeordnet. Als Ersatz für diese Fragmente hat das Berliner Museum der türkischen Regierung eine überlebensgroße Statue des Jupiter Ammon, die noch bei der Ausgrabung des Jahres 1873 gefunden worden war, überwiesen. Für das Museum ist ein Gipsabguß des Werkes zurückbehalten worden.

Vermischte Nachrichten.

C. v. F. **Architekt Rudolf Redtenbacher** ist von Staatswegen mit der Aufnahme der Baudenkmäler im Großherzogtum Baden betraut worden und hat seine Thätigkeit zunächst in dem Lande am Bodensee begonnen.

Fy. **Neues Museum zu Ravenna.** Unter dem offiziellen Titel Museo bizantino wird in Ravenna auf Staatskosten ein Museum frühchristlicher Altertümer und Kunstwerke geschaffen werden. Die Räumlichkeiten des Klosters und der Kirche S. Apollinare in Classe sollen zu diesem Zwecke hergerichtet werden, wofür ein Kredit von 20000 Francs eröffnet ist, den zu einem Viertel die Stadt, zu drei Vierteln der Staat deckt. Die Arbeiten sind unter die Leitung des Architekten Comm. Pazzi gestellt.

Vom Kunstmarkt.

W. **Kupferstichauktion in Berlin** (30. November). Das königl Kupferstichkabinett in Berlin hatte durch Überweisung

einer durch vierzig Jahre gepflegten ostpreußischen Sammlung des radirten Werkes von Chodowiecki eine über große Bereicherung erfahren, da das Kabinett durch die berühmten Sammlungen eines v. Nagler und Grafen von Lepell diesen Meister bereits nahezu vollständig besaß. Durch diesen reichen Zufluß sind natürlich sehr viele Dubletten entstanden, welche jetzt in obengenannter Auktion versteigert werden sollen. Mit dem Worte Dublette wird gewöhnlich der Begriff eines Unvollkommenen, minder Preiswerten verknüpft. Hier greift derselbe nicht Platz, was schon die erwähnte Vereinigung dreier berühmter Sammlungen beweist. Wenn man den Katalog mit seinen 758 Nummern aufmerksam durchsieht, wird man sich leicht davon überzeugen, daß diese Sammlung von Dubletten noch immer selbst einem öffentlichen Kabinette zur Zierde gereichen würde. Wie die selten oder öfter vorkommenden Blätter und Folgen vielfach unzerschnitten oder in Ätzdrücken auftreten, so kommen auch die großen Seltenheiten in großer Anzahl vor. Wir finden hier z. B. das Brustbild des alten Bauern (E. 2) und des singenden Weibes (E. 3), den kleinen L'Hombretisch (E. 13), das Blatt „Der Friede bringt den König wieder" (E. 21), Bouquet de maximes (E. 47), „Die Schlittenfahrt" (E. 98), den „Totentanz" (E. 662) und viele andere mehr.

S. **Zu der Versteigerung der Sammlung v. Berthold,** welche am 29. Oktober und den folgenden Tagen unter der Leitung der Firma J. M. Heberle in Köln stattgefunden hat, erhalten wir aus der Feder eines unserer Korrespondenten noch folgende Bemerkungen. Der Katalog umfaßte nicht, wie früher angegeben, 1680, sondern 2429 Nummern und 33 vortreffliche photographische Tafeln. Der Schwerpunkt der Sammlung lag in den Waffen, die in dem größeren Auktionssaale zu malerischer Aufstellung vereinigt waren. Ganze und halbe Rüstungen (unter denen drei für Reiter) wechselten mit Teilen von solchen ab. Streitärte waren in großer Anzahl vertreten, am brillantesten aber die Hellebarden, die in dieser Mannigfaltigkeit der Formen sich nur in den bedeutenderen Arsenalen finden. Unter den Schwertern fehlte es nicht an mittelalterlichen Exemplaren, und mehrere Degen zeichneten sich durch vorzügliche Eisenschnitttechnik aus, einen Feger die äußerst seltene geschnittene Lederausstattung. Neben Armbrüsten und Gewehren in tüchtiger Renaissancemontirung erschienen Pulverhörner, die ebenso bemerkenswert durch ihre Form wie durch ihre Technik sind. Unter den zahlreichen Jagdgerätschaften behauptete das silbergetriebene Jägerbesteck, obwohl es bereits dem 17. Jahrhundert angehört, den ersten Rang, und an dieses schlossen sich in großer Abwechselung der Formen andere Geräte an, die gesuchten Sammelobjekte der feinen Liebhaber. Die Keramik repräsentirt in bunter Reihe die mannigfachsten Fabrikate vom Siegburger Steingut bis zum Wiener und Berliner Porzellan, dem auch hier das sächsische den Rang abläuft. Das Silber trat in einer Reihe von Gefäßen auf, die, obgleich fast ausschließlich der „deutschen Renaissance" entsprossen, im allgemeinen einen vertrauenerregenden Eindruck machten. Die Uhrensammlung enthielt mehr als ein außergewöhnliches Exemplar, und eine gute, leider abgenutzte Briot-Schüssel krönt das Zinngeschirr. Alles dies aber wurde, wie durch ihre Seltenheit, so durch ihre archäologische Bedeutung übertroffen von der Serie mittelalterlicher Glasgemälde, deren Erscheinen auf einer Auktion als ein antiquarisches Ereignis bezeichnet werden darf. Fünfzehn Scheiben (deren mit Recht keine von der Lichtdruckvervielfältigung ausgeschlossen wurde) von je 19 cm Höhe und 36 cm Breite stellen ebenso viele Heilige unter phantastischen Bögen dar, deren architektonische Gestaltung auf steirischen Ursprung hinweist, für die auch die unmittelbare Provenienz spricht. Obwohl der Blattschmuck der Kapitäle noch von romanischen Reminiscenzen beherrscht wird, obwohl die Blattranken der Hintergründe noch sehr streng stilisirt, Haltung und Faltenwurf der Figuren noch frühgotisch geartet sind, so spricht sich doch in den meistens sehr gut charakterisirten und schon etwas naturalistisch behandelten Köpfen, noch mehr in einzelnem Beiwerk, besonders in den Kronen, eine etwas spätere Zeit aus, als welche der Katalog mit Recht die Mitte das 15. Jahrhunderts angiebt. Freilich fehlen einzelne technische Vorzüge dieser Periode, und zwar das Ausschleifverfahren gänzlich, die Silbergelbanwendung fast ganz, indem diese sich fast nur an den Haaren findet, und auch hier nur in einer etwas primitiven Art; desto besser sind, worauf es bei monumentalen Glasfenstern in erster Linie ankommt, die Farbentöne, vor allen das leuchtende Rot und das satte Gelb. Das Blau kommt in drei Nüancen vor, in einem scharfen Tone, der abwechsend mit Rot und Grün den Fond bildet, in einem herrlichen milderen Tone, der manche Gewänder schmückt, und in einer Stahlnüance, welche einzelne Beigaben auszeichnet. Auch das Violett, in dem mehrere Obergewänder gehalten sind, hat drei verschiedene Abarten. Alle Töne aber vereinigen sich zu einer entzückenden Harmonie. Diese wird durch die Zeichnung nicht beeinträchtigt, die nur hier und da etwas schwer erscheint, im übrigen aber sehr edel ist und vor der Fertigkeit, ja spielenden Leichtigkeit des Künstlers, der die Konturen extemporirt zu haben scheint, hohe Achtung einflößt. Da zu all diesen Vorzügen die Zeit einen der allerbesten hinzugefügt hat, nämlich, diese Perlen ganz und selbst in ihrer ursprünglichen Bleifassung erhalten zu haben, so verdienen sie außer der Stelle, die sie in der Geschichte der Glasmalerei behaupten, auch örtlich einen neuen guten Platz. Diesen wollen wir ihnen daher von Herzen wünschen.

Kataloge.

Die Sammlung Bergau antiker geschnittener Steine beschrieben von Alexander Thiele. Mit 9 Tafeln Lichtdruck. Nürnberg, gedruckt bei U. E. Sebald.

Inserate.



Ed. Hildebrandt's Aquarelle.

1885! Neue Folge. Vierte Serie. Neu!

5 Blatt in japanischer Cartonmappe 50 Mark.

Madeira (Funchal). Küste bei Rio (Sonnenuntergang). Küste von Norwegen (Mondschein). Pilgerbad im Jordan. Genua Nr. 2 (Hafenpartie).

Von Ed. Hildebrandt's Aquarellen sind in Facsimile-Aquarellfarbendruck von R. Steinbock bisher erschienen:

Erdreise 34 Bl., **Europa** 14 Bl., **Neue Folge** 20 Bl. Einzeln à 12 M., von 6 Bl. an nur 9 M. Verzeichnisse gratis. Prachtmappe dazu 20 M.

Meisterwerke der Aquarellmalerei.

10 Bl. Chromofacsimiles von **R. Steinbock** nach den Originalen von **A. Achenbach, R. Alt, R. Capobianchi, A. Dieffenbach, C. Fontana, E. Hildebrandt, Th. Horschelt, J. F. Martens** u. **R. Schick** auf gr. Folio-Cartons. In eleganter Cartonmappe statt 100 M. **nur 40 M.**, in Leinenmappe mit Gold- und Schwarzdruck **50 M.**



Bernh. Mannfeld's Original-Radirungen.

Heidelberg und **Köln.** Gegenstücke in reicher radirter Renaissance-Umrahmung. Bildgröße 105:75 cm. Beide Blätter zusammen **nur 70 Mark**; einzeln mit der Schrift 40 M., vor der Schrift à 75 M., Künstlerdrucke 1—15 à 100 M.

Loreley und **Rheingrafenstein.** Gegenstücke. Bildgröße 63:49 cm. à Blatt mit der Schrift weiß Pap. 15 M., chines. Pap. 20 M.; vor der Schrift chines. Papier 30 M., Künstlerdrucke Nr. 1—25 40 Mark.

Verlag von **Reimund Mitscher**, Berlin SW., Wilhelmstraße 9, zu beziehen durch jede Kunst- und Buchhandlung. (1)

Ad. Braun & Comp. in Dornach und Paris.

Photographische Kunstanstalt und Verlagshandlung.

Alleiniger Vertreter: **Hugo Grosser**, Kunsth., Leipzig.

Demnächst veröffentlichen wir folgende neue Photographiewerke:

Die Städtische Gemäldegallerie in Harlem.
Die Gemälde des Königl. Museums im Haag.
Die Gemälde des Reichsmuseums in Amsterdam.

Zunächst erscheint und liegt zur Hälfte bereits fertig vor: (3)

Die Städtische Gemäldegallerie in Harlem

in 48 vollendet schönen im unveränderlichen Kohleverfahren ausgeführten Photographien. Alles Nähere durch die ausgegebenen Prospekte sowie durch uns oder unsern Vertreter Herrn **Hugo Grosser**, Kunsthandlung in Leipzig.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen.

Ganze Sammlungen, einzelne Gemälde moderner und älterer Meister, sowie interessante Erzeugnisse des Kunstgewerbes aller Zeiten werden zur raschesten und besten Verwerthung übernommen von (6)

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Handbuch der

Bildnerkunst

in ihrem ganzen Umfange, oder Anleitung zur Erwerbung der hierzu erforderlichen Kenntnisse und Ratgeber bei den verschiedenen Verfahrungsarten

Von **Dr. Carl v. Stegmann.**

Zweite verbesserte Auflage,
bearbeitet von
Dr. J. Stockbauer.

Mit Atlas enth. 9 Foliotafeln.
9 Mark.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Soeben erschien u. ist gratis zu beziehen:

Auctions-Catalog XXX und XXXI

enthaltend das fast vollständige Werk von DANIEL

CHODOWIECKI

in vorzügl. alten Abdrücken, Doubletten d. Königl. Kupferstich-Sammlung zu Berlin, ferner: des Berliner Meisters

G. F. SCHMIDT

treffliche Stiche und Radirungen in auserlesen schönen Exemplaren, welche

Montag, 30. November u. f. T.

versteigert werden durch die Kunsthandlung von (2)

AMSLER & RUTHARDT

BERLIN W., Behrenstr. 29a.

Modellirwachs,

allseitig als vorzüglich und unübertreffbar anerkannt, empfiehlt (10)

die Wachswaarenfabrik

Joseph Gürtler,

Düsseldorf.

Hugo Grosser, Kunsthandlung, in Leipzig, Langestrasse 23. Alleiniger Vertreter mit vollständigem Musterlager von **Ad. Braun & Comp. Photogr. Anstalt in Dornach i/E. u. Paris.** (7)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **August Pries** in Leipzig










GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 4776

